الأستاذ الدكتور
عزت زكى حامد قادوس
رئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

تاريخ عام الفنون

تاريخ عام الفنون

تاريخ عام الفنون

الأستاذ الدكتور

عزت زكى حامد قادوس

رئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب- جامعة الإسكندرية

الإسكندرية

٢٠٠١

اسم الكتـــاب: تاريخ عـــام الفنـــون

المـــؤلـــف: أ. د. عـــزت زكـــى حـــامد قـــادوس

الوظيفـــــة: أستاذ ورئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب ــ جامعة الإسكندرية

عدد الصفحات: ٥٢٥

مكان الطبـــع: الإسكندرية ــ مطبعة الحضرى

رقم الإيداع بدار الكتب : ١٧٨١٢ / ٢٠٠٠

حقوق الطبع: محفوظة للمؤلف

التوزيـــــع: الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية

منشأة المعارف

القـــاهرة ــ دار البستانى للنشر والتوزيع

مؤسسة الأهرام

دار نهضة الشرق

مكتبة زهراء الشرق

وجميع المكتبات الكبرى بالإسكندرية والقاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــــداء

إلى اللمسة السحرية الحانية فى حياتى التى تحيل
أحلامى إلى واقع

إلى جمال الروح الذى يملأ جنبات نفسى
أملاً وتفــاؤلاً

إلى زوجتى.... أميـــــرة

ا

المقدمة

إن عمر الفن هو عمر الإنسان، وتاريخه هو تاريخ البشرية سواء أكانت مأساوية أو مبهجة حيث سجل الإنسان مشاعره ووجدانه على جذوع الأشجار وجدران الكهوف وأسطح العظام والعاج وكذلك على الصخور.

ولعل فى مقولة ويلكنسون ما يغنى عن التعقيب "مصر هى البكر العظمى لجميع المدنيات العالمية، لأنها أنارت بمفردها للعالم أجمع ظلمته".

وإذا كان الإنسان هو الكائن الوحيد الذى وهبته العناية الإلهية القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه لكل مظاهر الحياة، فإن الفنون هى وسيلته فى إعادة صياغة الواقع فى شكل إبداعات رائعة قد تحاكى الواقع أو تجسده أحياناً أو تسمو عليه فى أحيان أخرى أو تختلف معه أو تقاضيه أو تباريه أو تكاشفه حقيقته أو ترفضه، أو تتعايش معه أو غير ذلك من الممارسات إلا أنها فى النهاية تتفاعل معه وتتجب أو تنسخ منه أروع ما فيه.

وإذا كان الخالق قد أنعم عليّ البعض بنعمتى الحرية والاختيار فإن ذلك قد أسهم بشكل كبير فى تنمية موهبة الحس الجمالى عنده وفى خلق فناناً متذوقاً وناقداً لكل ما يقع عليه إدراكه فيدرك ما حوله من مادة جامدة ويتخطاه إلى ما بداخله من أحاسيس وفكر ومشاعر.

ومما لا شك فيه أن الفنون هى الواجهة الحضارية لأى مجتمع وبها يقاس مدى تقدمه وازدهاره وتمثل نبض حياته.

إن الدافع الأساسى للتقدم فى شتى مجالات الحياة إنما ينبثق من تدفق الحس والشعور الذى ينظمه الفن والإبداع ويثريه فى مجالات عدة مثل الشعر والغناء والعمارة والنحت والتصوير والرقص وغيرها. فمن أغانى العمل الجماعية لجمع المحاصيل، إلى استنفار الهمم فى المعارك، إلى

التعبير عن السعادة، إلى شكر الآلهة، إلى ترانيم الكهنة وابتهالات المتعبدين التى عبقت بها حنيات المعابد، إلى تقديس التماثيل.

كـــان الفراعنة من أول الشعوب التى أعطت للفنون قداستها فصنعت الـــتماثيل للآلهة وشيدت المعابد الضخمة وخلفت للإنسان روائع فن النحت والتصـــوير التى لا تزال تملأ سمع وبصر العالم فى كل مكان فى أرجاء المعمورة.

كما كان الفن من وسائل التعبير الدينى عند الإغريق مما يؤيد أهميته فى حيـــاتهم اليومية حيث قدسوا ربات الفنون التسع وتقربوا إليها بالقرابين وجملوا مدنهم من خلال معابد ومذابح ومسارح ونافورات وحمامات ظلت شـــاهداً على ثراء هذه الحضارة اليونانية. وقد تأثر الفن الإغريقى بالفكر الفلسفى المتمثل فى بناء ثقافة تستند إلى البحث عن الحقيقة، فنشد الإغريق الكمال وارتموا فى أحضان الطبيعة وولعوا بتقدير الجمال الإنسانى.

وعلى الجانب الآخر جاء الفن الرومانى خلواً من الشعور الفلسفى ــ الـــذى اتســـم به الفن الإغريقى ــ وهدف إلى التعبير عن الفخامة والقوة والســـلطان واستطاعت روما تجسيد روعة تقدمها فى فن المعمار فمهدت الطرق واختطت المدن واهتم فنانوها بفكرة العمق فى الرسم (البعد الثالث).

فى حيـــن جـــاء الدين المسيحى ملتزماً بالتقليد المتبع فى عدم تصوير القديســـين مســـتخدماً الرمزية فى فنونه كإطار عام لها يندرج تحته الفكر الدينى نظراً للاضطهادات التى قيدت حركته الفنية فى البداية.

ولكن سرعان ما اختفى هذا المتع والتحريم حيث انطلق الفن من عقاله بعـــد الاعـــتراف بالمســـيحية كديـــن رسمى للدولة الرومانية فأنتج أعظم الإبداعـــات مـــن كنائس وأديرة وأيقونات ورسومات جدارية ومشغولات نسيجية وعاجية وغيرها.

وبعـــد أن انقســمت الإمـــبراطورية الرومانية عام ٣٢٤م إلى قسمين شرقية وأخرى غربية وسميت فنونها بالبيزنطية دخل الفن البيزنطى مرحلة جديدة انطلق بها إلى العالمية حيث ساد الطراز البيزنطى فى كل إنجازات هذا العصر من كنائس وأديرة ومعموديات ومذابح وصالات شهدت تغيرات ملموسة فى كل مناحى الحياة آنذاك.

ولما حفلت المكتبة العربية بالمتون التى اهتمت بالفنون الإسلامية على وجـــه الخصـــوص وبالفنون الحديثة والمعاصرة على وجه العموم مقابل قصور فى البحث والدراسة عن الفنون القديمة فقد رأيت أن أملأ بعض هذا الفراغ لتكتمل منظومة الفنون وتأخذ ما تستحق من اهتمام.

ولعلى أكون قد وفقت فى مسعاى هذا، والله من وراء القصد.

الإسكندرية فى ٢٠٠١/١/١ **أ.د عزت زكى حامد قادوس**

المحتويـــــات

الفصل الثانى

فنون بلاد الرافدين

الفصل الثالث

الفنون الفارسية القديمة

الفصل الرابع

الفنون الإغريقية

الفصل الخامس

الفنون الرومانية

الفصل السادس

الفنون القبطية

الفصل السابع

الفنون البيزنطية

الفصل الأول

الفنون المصرية القديمة

تقديـــــــم

الفن المصرى قبل عصر الأسرات

الحضارة المصرية القديمة

العوامل المؤثرة فى تطور العمارة المصرية

العصر العتيق

الدولة القديمة

عصر الاضمحلال الأول

الدولة الوسطى

عصر الاضمحلال الثانى

الدولة الحديثة

العصر المتأخر

العصر البطلمى

العصر الرومانى

فن التصوير

فن النحت

فن العمارة

الفنون المصرية القديمة

تقديـــم

عندما قال هيرودوت فى منتصف القرن الخامس ق.م. أن مصر هبة الـــنيل فإن هذه المقولة كانت تحمل فى أعماقها الحقيقة الحضارية والفنية لمصر القديمة. فقد كان النيل مصدر الخير للشعب المصرى، فمن فيضانه كـــانت تروى الحقول والقرى وتنتج كل ما يحتاجه الإنسان من قمح وثمار وأزهار.

لذلـــك فقد اهتم الإنسان المصرى القديم بواقع حياته المستمدة من حياة الـــنيل فاهـــتم بالـــزراعة والأدوات الزراعية بل وقدس الأرض والحيوان فكـــانت الـــبقرة حتحور رمزاً للدنيا تتألق على بطنها آلاف النجوم وتمتد الأرض تحـــت أقدامها يعيش عليها الناس والحيوان وتُنبت الزروع. وكان الإله بتاح قد خلق العالم من قبضة من طين الأرض وتحكى الأسطورة أن أوزيـــريس حينما اغتيل على يد أخيه ست بكته زوجته إيزيس وكانت مياه النيل من حبات دموعها.

ولأن المصـــرى القديـــم قـــد آمن بأن الروح لا تفنى بفناء الجسد فقد حـــرص دائمـــا عـــلى حفـــظ روح الفرعون فى مقابر ضخمة تمثلت فى الأهـــرامات التى كانت مظهراً مادياً لسرمدية الروح الإلهية التى كانت فى فـــرعون، بـــل أن الفـــرعون كـــان يمنح البركة الإلهية إلى ذويه وأتباعه المخلصـــين فيقيم لهم المصاطب الضخمة وهكذا كان الوزير إيمحوتب فى عهد زوسر من الآلهة.

وعندما ظهر أمنحوتب أو أمنوفيس الرابع (إخناتون) فى عهد الأسرة الثامنة عشرة وحد الديانة المصرية، وجعل آتون وهو الشمس الإله الأوحد، وبذلك فصل بين الصفة الإلهية والصفة البشرية.

وقد ظهرت فيما بعد آثار الانقلاب الإخناتونى واضحة فى الفن، حيث أظهـرت المعابد المفتوحة إلى السماء والشمس، واختفت الكلفة والضخامة مـن أعمال النحت ولم تعد القبور معابد بل أصبحت مجرد قبور لا أهمية لهـا. هكذا جمعت كلها فى وادى الملوك أو وادى الملكات فى طيبة. وفى مجـال التصـوير أصبحنا نرى القامات أكثر امتشاقا وتسامياً، وأصبحت تمـتاز بعمـق النظرة وبمحاكاة الطبيعة وبالروحانية. ففى صور إخناتون نرى أنها لم تعد ذات جلال وروعة إلهية بل أصبحت بشرية رفيعة ولا أدل عـلى ذلك من تمثال إخناتون الموجود فى متحف اللوفر بباريس، وكذلك رأس زوجـته نفرتيتى المعروضة فى متحف برلين ذات الجمال والسحر الذى يجعل من هذا التمثال أروع الآثار الواقعية فى تاريخ الفن.

الفن المصرى قبل عصر الأسرات ٥٠٠٠- ٣٢٠٠ ق.م.

- قبل ظهور الأسرة الأولى التى أسسها الملك مينا نعرمر فى منف كان الفـن قد وصل أيضاً إلى مستوى رفيع لم يصل إليه بعد أى فن فى العالم القديم حتى ذلك التاريخ. وتقوم الآثار التى عثر عليها فى منطقة نقادة ومن قبـلها حضـارة مرمدة (بنى سلامة) وحضارة البدارى وغيرها دليلاً على تقـدم الحضـارة المصرية فى ذلك العصر. فالأوانى المرمرية واللوحات العاجيـة الـتى تعكس مستوى الحياة الاجتماعية فى ذلك العصر لا تزال شـاهداً قويـاً على هذا التقدم وقد عكس أيضاً حجر بالرمو طقوس إحياء حفلات الجلوس الملكى.

الحضارة المصرية القديمة

فن العمارة

يعتبر الفن أعظم عناصر الحضارة المصرية/وتعتبر العمارة بالتالى أعظم عناصر هذا الفن على الإطلاق. فعلى مر القرون تطورت أساليب العمارة وطرق البناء وطرأت عليها تغييرات وألوان كثيرة من التطور، سواء أكانت فى الشكل أم فى الزخرفة.

فمنذ حوالى ٥٠٠٠ ق.م. قامت حضارة فى وادى النيل وتطور الفن المعمارى لملاءمة جميع الاحتياجات والرغبات التى يحتاجها المصرى عبر العصور فى كل النواحى الدينية والمدنية فأقيمت المساكن ودور العبادة والمقابر متأثرة بالظروف الجغرافية والجيولوجية إلى جانب النواحى الاجتماعية والتاريخية.

منذ خمسين قرنا ق.م. قامت الحضارة المصرية القديمة أو حضارة وادى النيل حيث تطور الفن المعمارى لملائمة جميع الاحتياجات والرغبات التى يحتاجها المصريون فى كل من النواحى الدينية والسياسية والمدنية. فقد أقيمت المعابد للآلهة والمساكن للبشر ونوعيات مختلفة من المقابر، وبذلك كانت العمارة فى كل الأزمنة تعبر عن الخلفية الحضارية للفنون بجميع أنواعها.

العوامل المؤثرة فى تطور العمارة المصرية

كانت هناك عدة عوامل أثرت على تطور العمارة فى تلك البقاع وهى تتلخص فى التأثيرات الجغرافية والجيولوجية والمناخية والدينية، هذا إلى

جانب العوامل الإجتماعية والتاريخية وكلها أثرت بدورها على الطابع المعمارى المميز لإقليم مصر.

١- العوامل الجغرافية

فمن الناحية الجغرافية كانت مصر قديما تعرف باسم كيمى أو الأرض السوداء وهى تتكون من شريط ضيق من الأرض الخصبة على شواطئ نهر النيل يحدها شرقا وغربا صحراء رملية، وبذا أصبح النيل هو الشريان النابض بالحياة لمصر لما له من قيمة تجارية وحيث كان وسيلة المواصلات بين شمالى وجنوبى وادى النيل العظيم.

٢- العوامل الجيولوجية

ومن الناحية الجيولوجية فإن المصادر والموارد الطبيعية لكل إقليم تحدد سمات الطابع المعمارى له. فمصر غنية بأحجارها الجيرية والرملية كذلك يوجد بها الألبستر والجرانيت والتى كانت تستخدم ليس فى العمائر فحسب، بل فى صناعة التحف الزخرفية والأوانى حيث أن مصر فقيرة فى المعادن الأولية.

وكان الحجر الجيرى يستجلب من تلال المقطم فى الشمال، والحجر الرملى من مصر الوسطى، أما الجرانيت فكان يستخرج من جنوب الوادى، ويرجع إليه الفضل فى بقاء معظم المبانى الأثرية لمقاومة تلك الأحجار وتحملها لقسوة العوامل المناخية التى مرت بها عبر العصور. أما عن طمى النيل فقد استخدم فى صياغة الطوب اللبن والمحروق. وكان لندرة الأخشاب التأثير الواضح على قلة استخدامها فى العمائر، ولكنها

استعملت بكثرة فى صناعة السفن وتوابيت الموتى. أما النخيل فقد استخدم فى تسقيف بعض الحجرات.

٣- العوامل المناخية

ومـن حيث العوامل المناخية فإن الطقس فى مصر يميل إلى الدفء ولا يعـرف الجليد أو الضباب المشهور فى المناطق الباردة. كل هذا أدى إلى طقـس معـتدل حافظ على مبانى مصر عبر العصور، كما أن للسماء الـزرقاء الصـاخبة أكـبر الأثر على بساطة التصميم المعمارى. وكانت الإضاءة الكافية تدخل عن طريق الأبواب أو عن طريق ثقوب فى السقف وهـذا أدى بـدوره إلى أن تكون واجهات المعابد غير مثقوبة بفتحات مما أضفى نوع من الظلمة يزيد من الإحساس بالرهبة المطلوبة فى المعبد من الـناحية الديـنية. وأصبحت هذه الواجهات تمثل أسطح كبيرة تصلح لعمل الـزخارف وللكـتابة عـليها. وكانت عملية تصريف المياه تتم من فوق الأسـقف، ولعـدم وجود أمطار غزيرة أصبحت الأسقف أفقية دون أدنى ميول فيها، بل كان يكتفى باستخدام أسقف سميكة من الحجر، تكون عازلة لحرارة الشمس وعدم تسرب مياه الأمطار القليلة.

٤- العوامل الدينية

لقـد لعـبت الـتأثيرات الدينية دورها فى نشاط العمارة حيث دفعت المصـريين إلى الاهـتمام بتشييد دور العبادة وإلى العناية بعمارة المقابر باعتـبارها بيوت خالدة، فى حين بنيت القصور والمساكن من الطوب النى والمحروق باعتبارها بيوتاً للدنيا الزائلة وإن كانوا قد اعتنوا بزخرفة أسقفها وجدرانها وقد وجد فى أول الأمر نوعان من الآلهة.

أ- آلهة محلية. ب- الهة كونية.

ولعبت الآلهة المحلية فى بادئ الأمر الدور الرئيسى فقد كان لكل قبيلة وإقــليم معــبوده، وأصبح الحال هكذا حتى اتحدت البلاد تحت زعامة ملك واحـــد فظهر ما يسمى بمعبود الدولة، الذى كان فى الأصل معبودا للملك. ولعل أبرز مثال على ذلك ظهور الإله آمون منذ الدولة الوسطى.

أمـــا الآلهة الكونية فقد نشأت نظراً لتأثير مظاهر الطبيعة على خيال المصـــرى فرأى فى الشمس والقمر والأرض والسماء والماء والهواء آلهة يـــرهب جانبها ويقدسها حيثما تكون. فتصور المصرى السماء بقرة اسمها نوت تقف بأرجلها على الأرض "جب" أو تخيلها امرأة حانية على الأرض يرفعها فى الفضاء إله الهواء "شو".

وتخيـــل المصـــريون عالم معبوداتهم على الصورة التى تجرى بينهم فتصورهم كالبشر يتزاوجون وينجبون. فقد خلق إله الشمس "ر ع آتون" من نفســـه أول زوج مـــن الآلهـــة وهما "شو" إله الهواء "وتفنوت" إلهة الندى. وهذان بدورهما ولدا "جب" ونوت ومن جب ونوت ولد إيزيس وأوزوريس وست ونفتيس.

٥- العوامل الاجتماعية

ومن الناحية الاجتماعية فهناك مصادر أساسية يرجع إليها الفضل فى معرفتـــنا بهـــا وهى مـــا نراه محفوظاً من الكتابات والرسوم المدونة على جـــدران المـــبانى الفـــرعونية ولعل من أجمل الرسوم التى عثر عليها فى بعـــض المقابـــر القديمة فى طيبة وسقارة ما يمثل المصريون فى أعمالهم اليوميـــة، وفى رياضــــتهم وعمــــلهم فى الحقـــل وفى صناعاتهم. وكانت صـــناعات الحـــرف اليدويـــة مزدهرة كالنسيج وصناع الزجاج والخزف

والمعـــادن وصياغة المجوهرات والأثاث. وكان لازدهار تلك الصناعات أكـــبر الأثر فى رخاء حياة المصريين بين الأمم وشعوب الأرض ولعل ما هـــو موجـــود فى المتحف المصرى وفى متاحف العالم الشهيرة أكبر دليل على ذلك.

٦- العوامل التاريخية

مـــن الضـــرورى قبل عرض تطور العمارة فى مصر الفرعونية أن نمهـــد بإلمامـــة عامـــة عـــن تـــاريخ تلك الحقبة وتأثير فترات الازدهار والانحطاط من حيث ضخامة وروعة البناء أو تأخره وضعفه. ويسجل لنا التاريخ مرحلة قصيرة العمر اختزلت إلى وحدتين رئيسيتين الوجه البحرى والقبـــلى. ولا يوشـــك فجر التاريخ أن يبدأ حتى يكون توحيدهما قد تم من الوجـــه القبلى على يد الملك مينا أو نعرمر عام ٣٢٠٠ ق.م تقريباً، فكانت بذلك أول أمة بمعنى القومية الصحيح وأول دولة بالمعنى السياسي، والواقع أن مصر لم تسبق العالم كدولة سياسية فقط وإنما هى أطول دولة حافظت على وحدتها القومية عبر التاريخ.

وقد ازدهرت الحضارة المصرية فى وقت مبكر وتفوقت على غيرها من الأقاليم القديمة تفوقاً زمنياً من حيث السبق الحضارى وتفوقاً موضوعياً من حيث مستوى الحضارة ذاتها.

وقـــد اتفق المؤرخون على تقسيم تاريخ الفراعنة إلى ثلاثة أقسام رئيســـية هى: الدولة القديمة والوسطى والحديثة ومرت البلاد بعد كل دولة من تلك الدول بعهد تأخر واضمحلال.

العصر العتيق: ٣٢٠٠- ٢٧٨٠ ق.م

ويشمل الأسرتين الأولى والثانية وقد امتاز هذا العصر بأنه ذو طابع خاص وبذل الملوك جهوداً جبارة فى إتمام وحدة البلاد وتقويتها.

وشيدت العاصمة منذ بداية ذلك العصر بالقرب من رأس الدلتا وهى الجدار الأبيض أو القلعة البيضاء التى سماها المصريون فى الأسرة السادسة "منف".

الدولة القديمة ٢٧٨٠- ٢٢٨٠ ق.م

وتشمل الأسرتين من الثالثة حتى السادسة. ويعتبر عصرها من أعظم عصور مصر فقد بلغت فيه البلاد الذروة فى الحضارة والفنون، وفيه ظهرت الأهرامات العظيمة وخاصة هرم زوسر بسقارة وكذلك أهرامات الجيزة التى تنسب إلى الثلاثة ملوك الشهيرة الذين تربعوا على عرش مصر فى خلال الأسرة الرابعة وهم: خوفو- خفرع- منكاورع، ولهذا السبب أطلق على عهد الدولة القديمة "عصر بناة الأهرام".

عصر الاضمحلال الأول ٢٢٨٠- ٢١٣٤ ق.م

ويشمل الأسرات من السابعة حتى أواخر العاشرة. فلم تكن أيام الأسرة السادسة تنتهى حتى تدهور نظام الدولة ونشبت الفوضى فى داخل البلاد، وساد سوء النظام فى أرجائها. وبالرغم من ذلك كانت هذه الفترة فى تاريخ مصر من العصور الزاخرة بالآثار الأدبية التى وصل إلينا منها روائع الأدب المصرى القديم.

الدولة الوسطى ٢١٣٤- ١٧٧٨ ق.م

وتشـــمل الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة فقد قدر لمصر مرة ثانية أن تستعيد مجدها. فقد اعتلى عرش الملك ملوك الأسرة الحادية عشرة وهم من سلالة أسرة نبتت فى طيبة وتمكنوا من توحيد كلمة البلاد وتوطيد الحكم والنظام. ومنذ حكم ملوك الأسرة الثانية عشرة الذين كانوا يسمون إما بأمــنمحات أو بسنوسرت ابتدأ عصر تقدم فى تاريخ البلاد وقد فتح ملوك هــذا العصـــر المزدهر أعالى النيل وقاموا بأعمال عظيمة كبناء اللابرنت (قصر التيه) الشهير بالفيوم، كذلك بناء عدد من الحصون والسدود.

عصر الاضمحلال الثانى ١٧٧٨- ١٥٧٠ ق.م

وقــد حــدث فى هذا العصر حادث على جانب كبير من الأهمية من الوجهتين الدينية والسياسية ذلك هو احتياج البلاد بقبائل من البدو الساميين بقيــادة الهكســوس. فقد انتهزوا فرصة تزعزع الحالة الداخلية فى مصر واستولوا عليها بسهولة وأصبحوا أصحاب السيادة فيها قرناً من الزمان ولا ندهش إذ كانوا قد هدموا معابدها وأذاقوا المصريين الهوان.

وقــد كان النهوض بالبلاد ثانية وطرد الغزاة مهمة صعبة استطاعت مصـــر إنجازها على يد الملك أحمس الأول. ومن هذه الآونة انفتح عصر مجد جديد تمثلت فيه عظمة مصر وهو ما يسمى بالدولة الحديثة.

الدولة الحديثة ١٥٧٠- ١٠٨٠ ق.م

ويــبدأ هــذا العصر بالأسرة الثامنة عشرة وينتهى بالأسرة العشرين، وفيــه نرى ملوك الأسرة الثامنة عشر يقودون الجيوش إلى آسيا ويكونون الإمــبراطورية المصـــرية ومن ثم أخذت العلاقات المتينة تنمو بين مصر

وأمـم الشـرق المتمدنة وبخاصة آشور وبابل، كما توطدت الصلات بينها وبيـن جـزر البحر المتوسط وقد كان لهذا الاختلاط أثر واضح فى حياة الأمـة الفـنية والاجـتماعية. وبدا عصر ازدهار العمارة المصرية ولعل معـبدى الأقصر والكرنك ومعبد الدير البحرى ومقابر البر الغربى بطيبة خير شاهد على ذلك. ويمثل الأثاث الجنائزى للملك توت عنخ آمون التقدم الحضارى لهذه الأسرة فى أمور المعيشة والفنون.

ومـع بداية الأسرة التاسعة عشرة بدأ عصر جديد بعد الفوضى التى عمت البلاد نتيجة لفشل ثورة إخناتون الدينية.

ويعتـبر المؤرخون عصر رمسيس الثانى بداية لعصر الإمبراطورية الثانية الذى تميز بانتصارات حربية وحملات على بلدان الشام. وهو يعتبر أعظم ملوك الفراعنة فى تشييد المعابد على طول الوادى.

ونعمت مصر برخاء لا بأس به فى فترة حكم ملوك الأسرة العشرين وأخـذوا يشـيدون المعابد الشاهقة ولعل من أشهرها "معبد مدينة هابو" فى طيـبة الغربية للملك رمسيس الثالث، الذى سجل على جدرانه حروبه مع شعوب البحر المتوسط فكان بذلك أول ملك مصرى يحارب أوروبا.

العصر المتأخر ١٠٨٠ – ٣٣٢ ق.م

بالرغم من الانتصارات الحربية العديدة التى أحرزها رعامسة الأسرة العشرين لم يكن فى مقدورهم إيقاف تيار الاضمحلال وكان من جراء هذا أن اسـتولى كهـنة طيبة على العرش ولم تدم مدة حكمهم طويلاً إذ انتزع رؤساء الجيش من جنود الليبيين المرتزقة مقاليد الحكم. ثم أخذت البلاد فى الانحطـاط تدريجيا وانقسمت إلى إمارات صغيرة. ثم استولى على العرش أيضـاً مـلوك النوبة الذين انحدروا من الجنوب وغزوا وادى النيل وجاء

مــلوك آشور بعد ذلك واستولوا على مصر. وبعد عصر سيطرة الأجانب واحــتلالهم للبلاد من ليبيين ونوبيين وآشوريين من أظلم عصور التاريخ المصرى القديم.

وقد حاول الملك بسماتيك الأول مؤسس الأسرة السادسة والعشرين أن يعيــد إلى مصر وحدتها، وفى أيامه وأيام خلفائه أشرق عهد رخاء وتقدم ونهضــت الفــنون وعمل على إحياء ما كانت تتمتع به مصر من مظاهر حضارية أيام الفراعنة الأوائل.

وجعــل مــلوك هــذه الأسرة من الدولتين القديمة والوسطى نموذجاً ينســجون على منواله سواء فى اللغة أو فى الفنون والعمارة. وهكذا يعتبر عصر هذه الأسرة عصر بعث قديم، أطلق عليه "عصر النهضة المصرية" وللأسف لم يدم هذا الحكم أكثر من قرن واحد، ثم هاجم بعده الفرس بقيادة قمبيز عام ٥٢٥ ق.م. مصر، وهزم ملكها بسماتيك الثالث وأصبحت مصر بذلــك ولاية فارسية وظلت ما يقرب من قرنين تئن تحت حكم الاستعمار واستمرت أحوال مصر فى ثورات متلاحقة وبقيت ولاية فارسية حتى عام ٣٣٢ ق.م. حيــث قضى الإسكندر الأكبر على الاحتلال الفارسى وانتقلت مصر بذلك إلى العصر البطلمى.

العصر البطلمى ٣٣٢- ٣٠ ق.م

إن أكبر أثر للإسكندر فى مصر هو المدينة الضخمة التى تحمل اسمه وهى الإسكندرية. وقد سبق هذا تتويج نفسه فى معبد بتاح بمنف على نهج الفراعنة لكى يظهر فى ثوب ملك شرعى لمصر، ووضع نظاماً دقيقاً لحكم مصــر ثــم تركها فى عام ٣٣١ ق.م إلى آسيا إلى أن توفى فى بابل عام ٣٢٣ ق.م وأصــبحت مصــر مــنذ الفــتح المقدونى وثيقة الصلة بالعالم

الإغـيـريقى لـذا فـإن عهـد البطالمة سمى بالعصر الهللينستى، فبعد وفاة الإسكندر حكم مصر بطلميوس بن لاجوس. وأصبحت الحضارة خليطاً من العناصـر المصرية واليونانية، وأسس بطلميوس الثانى للإسكندرية متحفاً عظيمـاً ومكتبة ضخمة جعلت من الإسكندرية مركزاً حضارياً مشعاً جاء إليه العلماء من شتى الأنحاء لكى يدرسوا بها.

واسـتمر بـناء المعابد المصرية بالأسلوب التقليدى ولكن ذات طابع مميز، فقد ظهر ملوك البطالمة بمظهر الخلفاء للفراعنة واعتنقوا ديانتهم.

العصر الرومانى ٣٠ ق.م – ٢٨٤م

بـدأ الانحطـاط التدريجى يحل بملوك الأسرة البطلمية فانغمسوا فى الـترف والـرذائل حـتى أخـذ نفوذ روما يزداد تدريجياً. وعندما ارتقت كليوباترا السابعة عرش مصر عام ٥١ ق.م لعبت دوراً كادت أن تجنى من ورائـه إمبراطورية عظيمة على حساب الرومان مما أفضى إلى الصراع الذى أدى إلى القضاء على البطالمة وسقوط الإسكندرية عام ٣٠ ق.م بعد موقعـة أكتيوم بانتصار أوكتافيوس. وأصبحت مصر ولاية ومخزن غلال لـروما. ولكن ظل أباطرة روما حريصين على تقليد أنفسهم كفراعنة على جـدران المعـابد التى حرصوا على إنشائها أو تكملة ما هو موجود منها فعلاً، ولعل أشهرها معابد جزيرة فيلة.

وفى القـرن الثانى الميلادى انتشرت المسيحية وأدى اضطهاد أتباعها إلى ظهور الرهبنة وهى شكل من أشكال العزلة الدينية فى المقابر القديمة وفى السلاسـل الجبـلية. واسـتمر الحـال كذلك حتى أعلن الإمبراطور قنسـطنطين عـام ٣٠٥م المسيحية ديناً رسمياً. فشيدت بعض الكنائس فى المعابد المصرية التى لم تهدم. وبذلك انتهت عمارة المعابد المصرية لم يُبن

جديـد مـنها، وعرف هذا العصر يعرف بالعصر البيزنطى، وكان يحكم مصر أباطرة رومانيون مقرهم مدينة القسطنطينية وأقيمت فى مصر كنائس على الطراز البيزنطى.

نسـتطيع أن نحـدد مميـزات فن العمارة فى مصر قبل عصر الأسرات فيما يلى:

١- سـيطرة الطـابع الروحى على المبانى وذلك بما توحيه من الشـعور بالفخامـة والعظمة الدائمة، وما تثيره من غموض ورهبة فى تكوينها وترتيبها.

٢- اعـتمدت الطـرز السائدة فى تنوعها على مصادر الطبيعة، فبعضها يشبه سعف النخيل وجذوعه والبعض مأخوذ عن حزم البوص وأعواد البردى وزهرة اللوتس وغيرها.

٣- كـان المصريون أول من استخدم الحجر فى البناء فى أهرام سـقارة وكانت مادة العمارة الشائعة من قبل هى الطين. ولقد كـان الهدف من صلابة المواد المستخدمة تخليد العمل الفنى طبقاً لعقيدة الخلود.

٤- قـامت العمارة القديمة على أسس هندسية دقيقة، تناولت نسب الفتحات إلى فراغات بالجدران ونسب أطوالها إلى عرضها.

٥- كانت العناية ببناء المقابر قديمة جداً، وكانت مقابر سقارة هى الأولى الـتى ظهـرت على شكل مصاطب فوق الأرض ثم تتصـل بأقـبية خصصـت لحفظ الطعام والأوانى والأدوات الفخارية والمرمرية والأثاث والحلى والأسلحة وغير ذلك مما يحتاجه الميت عند قيامه مرة أخرى فى الحياة الآخرة. وكانت هذه المقابر مقدمة للمصاطب الحجرية والأهرامات فيما بعد.

فن التصوير

نستطيع أن نحدد مميزات التصوير فى ذلك العصر فيما يلى:

١- أن التصـــوير كـــان يعتمد على النقش الغائر أو البارز وكان أحياناً يلون بالألوان الترابية.

٢- إن طـــريقة التصوير كانت مشابهة لطريقة الكتابة المصرية القديمة بمعنى أن الصور كانت مقسمة على شرائط متوازية.

٣- إن التصـــوير كـــان عفويـــاً، ولـــم يـــتأثر بالفروق الطبقية والاجـــتماعية الـــتى أثـــرت على التصوير فيما بعد، فجعلت الأشـــخاص يزدادون حجماً تبعاً لارتفاع مكانتهم الاجتماعية، بـــل كـــانت صـــور الأشـــخاص واحدة فى الحالتين الجانبية والمواجهة.

٤- اســتقر التصـــوير فى بداية عهد الأسرات على قوانين ثابتة أهمها:

أ- إظهار الجسم من الناحية التى تبرز خصائصه.

ب-تحقيق توازن الجسم.

ج- اتجاه الصور إلى اليمين.

ومن الملاحظ أن هذه القواعد بقيت محصورة فى الصور المنقوشة على جدران المعابد والمقابر دون غيرها.

الفن المصرى فى عصر الأسرات ٣٢٠٠-٣٣٢ ق.م

كـــان الإنســـان المصرى يؤمن بالبعث والأبدية فقد كان يبنى القبور الضخمة كالأهرامات التى تستمر فلا تتأثر مع مرور الزمن، ويبنى المعابد ذات الأعمـــدة الهائلة الضخمة أو ذات الجدران المائلة كأنها جبال راسخة.

وكـــان المصـــرى يحفظ الجثث لكى يخلدها ويضع إلى جانبها فى القبور تماثيل كبيرة وصغيرة مصنوعة من مواد صلبة لتحل محل المومياء عندما تخـــتفى، بـــل وكان المصريون ينحتون أو يرسمون على جدران الهياكل والقبور مناظر تاريخية أو دينية أو عائلية لكى تخلد ذكرى وأعمال الآلهة والمـــلوك. لذلـــك فـــإن صفة الدعوة التى يتصف بها الفن المصرى القديم جعلت حضارة مصر أطول حضارة قومية عرفها الوجود الإنسانى.

فـــن النحـــت

اهـــتم قدماء المصريين بفن النحت اهتماماً بالغاً، ويعتبر نحت الدولة القديمـــة أزهى عصور فن النحت، وقد اتبع النحات المصرى القديم بعض القواعد التقليدية المستقاة من العقائد الدينية فى ذلك الوقت.

«ونلاحـــظ فى جميع أوضاع التماثيل سواء كانت واقفة أو جالسة على كرســـى أو متربعة أو جالسة قرفصاء أن الجسم والرأس يواجهان الناظر إليهمـــا وليـــس بهما أى التواء/وهو وضع يظهر احتراماً للوظيفة وللنفس وللـــناس» كما لوحظ فى التماثيل الواقفة تقدم القدم اليسرى على اليمنى مع اتكـــاء الجســـم على الساق اليمنى. واهتم المثال بالطريقة التى يضمن بها سلامة التمثال والمحافظة عليه من الكسر فتحاشى تفريغ الحجر بين الذراع والجـــانب ولـــنفس الســـبب أيضاً نرى التمثال الواقف ملتصقاً من ظهره وأرجله بالكتلة الحجرية التى نحت فيها، بخلاف الجزء العلوى من الرأس لذلك تظهر الرقبة غليظة فى أكثر التماثيل كذلك نجد فى التمثال الجالس أن الساقين ملتحمتان بالكرسى، فالنحات لم يفرغ بين الكرسى وعضلة الساق.

كذلــك وضع الفنان لبعض التماثيل عيوناً مستعارة مصنوعة من مواد مختــلفة فالجفون من النحاس أو البرونز وبياض العين من الرخام الأبيض والحدقة من البلور الصخرى او من حجر أسود لامع.

ونلاحظ أيضاً أن تماثيل الرجال عارية حتى ولو كانت تمثل الفراعنة ولا يسترها إلا رداء صغير يغطى الجزء الأوسط من الجسم مبتدئاً بأسفل السرة ويغطى الفخذين إلى ما قبل الركبتين. أما النساء فيرتدين رداء يغطى كــل الجسم إلى ما قبل الكعبين ويكاد الرداء يكون ملتصقاً بالجسم فيظهر تحــته أجــزاء الجســم البارزة كالثديين والركبتين. وفى هذه التماثيل نجد الذراعيــن عــاريين تمامــاً. أمــا المواد التى صنعت منها التماثيل فهى: الأحجار بأنواعها المختلفة مثل الجرانيت – الحجر الجيرى– الديوريت – الشست والبازلت والمرمر وخشب الجميز والبرونز.

ولن يتسع الوقت هنا لدراسة كل التماثيل التى خلفها لنا الفن المصرى القديم ولكن سنكتفى بذكر بعض الأمثلة التى تعطينا فكرة عامة عن تطور فن النحت فى هذه الحضارة.

تمثال الملك زوسر من الأسرة الثالثة وهو من الحجر الجيرى الأبيض بالمتحف المصرى وهو يمثل الملك فى حجم طبيعى جالساً على مقعد بسيط مــتدثراً بعباءة طويلة تبدو من تحتها تفاصيل الجسم الرشيق وعلى الرأس شــعر كثيف تحوطه عصابة وله لحية مستعارة ووجنتان بارزتان وشفتان غليظــتان وفى ملامح الوجه حزم ووقار ويستقر الرأس فى وضع رأسى فــوق الكــتفين ناظراً إلى الأمام فى اتجاه مستقيم، وبالنسبة لوضع اليدين فمبسوطة على الركبة. وتدل الآثار الباقية على أن التمثال كان فى الأصل ملوناً وفى واجهة قاعدة التمثال كتب اسم الملك وبعض ألقابه.

ولا توجـد تحفـة فنية من أعمال النحت فى الدولة القديمة أو الحديثة تضارع تمثال خفرع، هذا العمل الفنى الفريد المصنوع من حجر الديوريت الأزرق والموجود بالمتحف المصرى الذى يمثل الملك فى أجمل شكل بما يعجـز عـن وصفه أى تعبير، فقد بلغ فى تمثيل الملكية المقدسة وجلالها وعظمـتها على صعوبة نحت حجر الديوريت ما يسمو على حد التصور الإنسانى فى أى عصر، وهو يمثل الملك خفرع جالساً على العرش بالحجم الطـبيعى والعـرش محمـول من أسدين، وخلف رأس الملك يقف الصقر حـورس باسطاً جناحيه وقد أجاد الفنان تمثيل حورس الذى يراه الشخص من جانبى التمثال برأسه ومنقاره الصغير وعينيه الواسعتين حيث لا يظهر مـنه شئ للواقف أمام التمثال، كى لا يظهر إلى جانب رأس الملك ما يقلل مـن أهميـتها وعظمتها. ويشير تصوير حورس إلى أن الملك ليس إنساناً وإنما هو الإله حورس على الأرض، ومن ناحية أخرى فقد تعمد الفنان هذا الوضـع ليجعـل رقبة التمثال أكثر قوة وصلابة فيحفظ رأس التمثال من التـلف أو الكسر. أما وجه الملك فتتضح فى قسماته قوة وحزم مع بساطة خطوطها وسموها عن المظاهر الدنيوية.

وإذا انتقلـنا إلى الحديث عن أبى الهول التمثال الضخم الرابض على حافـة الصحراء والذى احتل مكانة كبرى فى آداب وأساطير العالم هو فى الواقع ليس إلا تمثالاً للملك خفرع مشيد الهرم الثانى، والتمثال مقطوع فى صـخر الجـبل وهو على هيئة أسد رابض له رأس إنسان وبهذه الصورة جمع التمثال بين القوة الجسدية والحكمة البشرية وهو أعظم تمثيل يمكن أن يوصـف بـه ملك، أى وضع التمثال فى هذا المكان بالذات فقد جاء نتيجة وجود محجر طبيعى فى هذا المكان وكان شكل الصخرة لا يمثل ذوقاً فنياً

عـــلى مقـــربة من الهرم فاستغلها الفنان أحسن استغلال بأن نحت فيها هذا التمثال بروعته وجلاله ليمثل الملك خفرع.

ومن أروع أمثلة فن النحت من الأسرة الرابعة تمثال الأمير رع حتب وزوجـــته الأميـــرة نوفرت وهما من الحجر الجيرى الملون ويعتبران من الـــتحف الفـــريدة فى المتحف المصرى حيث يوضحان جمال وروعة فن النحت القديم ويمثل كل منهما شخص بحجم طبيعى تقريباً جالساً على مقعد لـــه مسند خلفة مرتفع يبدو كعمود أو جدار يبرز منه التمثال وفيهما تظهر قـــدرة الفـــنان الفائقة فى إبراز تفاصيل الجسم ويوضح التمثالان لمحة من الحيـــاة الاجتماعية فتساوى ارتفاع التمثالين يعكس نوعاً من المساواة ومع أن التمـــثالين مـــن الحجر الجيرى وليسا من المرمر إلا أن تمثال الأميرة نوفـــرت يعبر عن شفافية فى ملابسها وقد لعبت الألوان وطريقة استعمال الفـــنان لهـــا براعة فى التمثالين دوراً هاماً فى إبراز نعومة المرأة ورقتها وحياتهـــا المـــرهفة، فقد عبر عن هذا باختياره اللون الأصفر الفاتح للجسم والـــلون الأبيض للثوب بينما أوضح خشونة الرجل عن طريق لون أسود ضـــارب إلى الحمـــرة، ويمتاز التمثالان بحيوية وصدق فى التعبير، ومما يلفت النظر الشارب الرفيع الذى يتميز به هذا التمثال وكذلك شعره الأسود الذى يدل دلالة هامة على التزام الفنان بالواقعية فى التعبير عن الشبه ودقة الملامح.

أما تمثال الأميرة نوفرت فنجد أن الفنان قد أبدع فيه تصوير الملامح المصرية القديمة ويتضح ذلك من جمال العينين واستدارة الوجه وخطوطه الليـــنة كما اهتم بالجسم اهتماماً بالغاً فالثوب الشفاف قد أظهر مهارة الفنان فى إبـــراز الصور وبقية تفاصيل الجسم فى تكوين بديع متناسق، وزاد من

جمال الأميرة اكتمال الزينة بوضع الكحل فى العيون وطلاء الشفاة والشعر الناعم المصفف وكذلك العقد الملون الذى يغطى جزءً من الصور.

وقبل أن نتعرض لتمثال الكاتب المصرى الجالس لابد أن نوضح وظيفة الكاتب وأهميتها فى ذلك العصر، فقد كانت هذه الوظيفة من الوظائف الهامة وكان صاحبها حاملاً لواء الثقافة والمعرفة وليس أدل على أهميتها من أنه يعتقد أن الملك نفسه سيكون بعد موته كاتباً للإله رع لذلك كان الأمراء أول من مثلوا على هيئة الكاتب، وهذا لا يمنع أنها كانت وظيفة بعض موظفى الدولة من الشعب ويوجد بالمتحف المصرى عدة تماثيل للكاتب أهمها:

التمثال المصنوع من الحجر الجيرى الملون ويوضح كاتباً جالس على الأرض عاقداً ساقيه من تحته، شاخصاً ببصره إلى الأمام كله يقظة وانتباه، يده اليمنى تقبض على قلم أما اليد اليسرى فتمسك بالطرف الملفوف من لفافة البردى، ويدا التمثال غير ملتصقتان بالجسد ويتميز هذا التمثال بامتلاء وجنتيه ويغطى رأسه شعر مستعار طويل تطل من تحته أذناه وعيناه مرصعتان.

النحت فى الدولة الوسطى

لم يبق من آثار العصر الوسيط من التماثيل الحجرية شئ يذكر حيث لم يكن ممكناً أن تزدهر صناعة التماثيل إلا فى ظل حكومة مستقرة قادرة على الإنفاق على مثل هذا الفن، ولذلك لم يترك إلا تماثيل صغيرة استجابة لمطالب الميت، وفقاً لعقيدتهم كما نحتت بعض التماثيل الصغيرة الحجم من الحجر الجيرى أو من الخشب المغطى بطبقة من الجص للخدم وهم

يقومــون بأعمالهم اليومية وكانت غير متقنة ولذلك سوف نترك هذه الفترة وننتقل إلى الفترة التالية.

النحت فى الدولة الحديثة

يجمــع فن النحت فى الدولة الحديثة بين واقعية الدولة القديمة ومثالية الدولة الوسطى إبان ازدهارها، وقد تدخل حدثان لعبا دوراً هاماً فى التأثير عــلى الفــن عامة والنحت خاصة، خلال هذه الفترة. الحدث الأول الفتوح الــتى تمت فى آسيا وخلقت فى مصر جواً من الترف، لم يكن لها عهد به والحــدث الثانى ثورة إخناتون الدينية التى تسببت فى قيام ثورة فكرية من شأنها أن تنمى فى العقلية المصرية مشاعر أكثر عمقاً وذاتية.

ومــن ثم يكتسب فن نحت التماثيل ــ علاوة على ما كان يتصف به من قوة وصلابة ــ أناقة وجاذبية وإحساساً بجمال القوالب التشكيلية وأخيراً الاهــتمام بتصــوير الحقيقــة الباطنة كذلك اهتم فن نحت التماثيل بالثياب الجديــدة الــتى حــلت محل القديمة والأردية ذات الثنايا الطويلة والعقود العريضــة والجواهــر وأغطية الرأس الكبيرة، كما ظهرت الاستطالة فى الأجســام والليونة فى الأوضاع والإشارات، وأولى الفنان عناية أوفر من ذى قــبل لــنحت الأيــدى والأقدام ومن أجمل الأمثلة تمثال صغير للملكة (أحمــس نفــرتارى) زوجــة أحمــس الأول ويتميز هذا التمثال بالهدوء والجمال. ويتضح فيه اهتمام الفنان بالنواحى التشريحية التى تبشر بخطوات على طريق التقدم وسرعان ما ظهرت الروائع الفنية.

فالتمثال الجميل للملكة حتشبسوت المنحوت من الرخام الأبيض والذى وجــد فى معــبدها الجــنازى فى الديــر الــبحرى والمحفوظ فى متحف الميتروبوليــتان بــنيويورك يمثل الملكة بزى فرعون وغطاء رأسه ويبدو

الجسم فى مظهر رجولة وعلى شئ من الصلابة ولكنه مع ذلك يتسم بالجمال والأناقة وتنم ملامح الوجه عن رقة وذكاء وقد اقترن بإرادة لا تقهر.

وتمثال آخر يمثل الملك تحتمس الثالث من الأسرة ١٨ من حجر الشست الرمادى الضارب إلى الخضرة عثر عليه بالكرنك ويوجد فى المتحف المصرى وفيه يظهر تحتمس الثالث واقفاً وقد تقدمت ساقه اليسرى يطأ بها الأقواس التسعة وهى رمز للبلاد الأجنبية التى خضعت لوصايته وقد أوضح النحات الملك مرتدياً رداءً قصيراً بسيطاً والصدر عار وبالرغم من أن ملامح وجه الملك المحارب واضحة إلا أن التعبير عنها ظهر فى خطوط رقيقة لينة ويرجع هذا إلى أسلوب النحت الذى اتبع فى هذه الفترة.

خصائص فن النحت

مما لا شك فيه أن الوحدة التى تبدو واضحة فى طراز الفن المصرى القديم تعتمد على بعض المواصفات الفنية التى يمكن اعتبارها مميزات عامة للفن المصرى ويمكننا أن نلخصها فيما يلى.

١- قانون المواجهة حيث صور المصرى القديم تماثيله فى وضع المجابهة سواء أكانت واقفة أو جالسة، سائرة أو ساكنة بحيث يكون الرأس مع العنق ووسط الجذع فى مستوى واحد، ولم يسمح بأى تغيير فى العمود الفقرى أو أى انثناء نحو اليمين أو اليسار.

٢- يلاحظ أن التماثيل تستند بكل ثقلها على مشط القدمين، ولا نجد أى تمثال مصرى واقفاً على قدم واحدة ومستنداً بنهاية قدمه الأخرى على الأرض.

٣- يُلاحـــظ أن جميـــع الـــتماثيل الواقفة تمد أرجلها اليسرى إلى الأمام.

٤- يصـــور الفـــنان تماثيل النساء والأطفال فى حالة الراحة وقد التحمت أفخاذهم.

٥- نلاحـــظ أن جميـــع الأشكال تقريباً فى الرسوم البارزة أو فى الصـــور المـــلونة تكون بوضع جانبى إلا فى حالات نادرة، ولكن تبقى العيون والأكتاف بوضع المجابهة.

٦- يلاحـــظ أن التـــلوين الذى نفذت به بعض التماثيل أو الرسوم البارزة أو المنفذة على مسطحات، ليس إلا تلويناً بسيطا خالياً من التدرج اللونى وليس فيه خلط أو تظليل.

٧- كـــان تلويـــناً التماثيل سائداً وخاصة عندما يكون التمثال من الخشـــب أو الجص، ومثال ذلك تمثال زوسر، وتمثال الكاتب المصـــرى فى مـــتحف اللوفر وتمثال شيخ البلد فى المتحف المصرى.

٨- حـــاول الـــنحات المصرى أسباغ الحياة فى تماثيله، فبعد عن الواقعية فى تشكيل الوجوه. وفضلاً عن تكوين تماثيله بالألوان الطبيعية، فلقد حاول إبراز الخطايا النفسية والتعبيرات الخاصة بالوجوه، فظهرت الطباع والأحاسيس واضحة رائعة.

٩- مـــراعاة سلامة التماثيل من الكسر وذلك عن طريق تحاشى الفراغات بين الأذرع والجنب، أو بين الساقين والكرسى، أو بين الجذع وأصل الحجر.

١٠- استعمل النحات المصرى خامات مختلفة، فصنع أحيانا الأجفان من النحاس، والعيون من الرخام والحجر الأسود، والأجسام من الجرانيت الملون أو المرمر أو البرونز.

خصائص فن التصوير

دفعت العقيدة الدينية القائمة على البعث الفنان المصرى إلى زخرفة جدران القبور والمصاطب بمختلف مظاهر الحياة التى ألفها المتوفى كى يستأنس بها عندما ترتد إليه الحياة، وهكذا نجد صوراً جدارية ملونة تمثل الميت بين أهله وخدمه فى عمله، أو تمثل رغبات الميت وحاجاته من طعام وشراب أو من حفلات موسيقية ورياضية ومناظر الصيد.

وقد انعكس فى فترة الدولة الموحدة النظام المتبع فى الكتابة الهيروغليفية والذى يعتمد تقسيم المساحة إلى مجموعة حقول عرضية متوازية فى فن التصوير.

ولقد نشأ بعد توحيد المملكتين عُرف يقضى باختلاف أحجام الأشخاص فى اللوحة تبعاً لمكانة أصحابها، كما نشأ اصطلاح يحدد الطريقة التى تظهر فيها الشخصيات المختلفة ضمن المشاهد على جدران المقابر، فالملوك وكبار الموظفين يظهرون وصدورهم باتجاه المشاهد رغم كونهم فى وضع جانبى أما عامة الناس فيصورون بشكل جانبى كلياً.

ويمتاز التصوير المصرى القديم بالصفة التعبيرية، فلم يقصد الفنان نقل الواقع حرفياً، بل نقل القصة أو الحادثة بشكل تقريرى رمزى مختلط مع الكتابات الهيروغليفية التفسيرية.

وكما هو الأمر فى فن النحت فلقد اتبعت طريقة المواجهة، ولكن فى فن التصوير كان الفنان يرسم الرأس من الجانب، أما العين فكانت تواجه

المشاهد وكذلك الصدر، أما الفخذان والقدمان فكانت تصور بطريقة جانبية. وجدير بالذكر أن الفنان المصرى لم يستخدم المنظور فى فن التصوير بل كـانت الأشخاص توضع فوق بعضها وكانت أحجامها تزداد بازدياد مكانة صاحبها، وهكذا كانت صورة الفرعون هى الأكبر.

خصائص الفنون التطبيقية

من الثابت أنه لا يوجد أى شعب يجارى المصريين فى روعة الفنون التطـبيقية، خاصـة فى الدولـة الوسطى والحديثة، وخير شاهد على ذلك الأوانى والأثـاث والحلى التى عثر عليها فى مقبرة توت عنخ آمون التى تعتبر آية فى تطور وتقدم هذا الفن الذى يمتاز بالخصائص التالية:

١- اسـتعمال أكـبر عدد ممكن من الخامات، كالعاج والأبنوس والذهب والأحجار الكريمة والزجاج والميناء والرخام.

٢- الاعـتماد على صيغ نباتية مستوحاة أيضاً من زهرة اللوتس والبردى أو النخيل، وعلى رسوم رمزية ذات أصول إنسانية وحيوانية.

٣- وحـدة الأصول الفنية بين الفنون التشكيلية والفنون الزخرفية سواء فى الموضوع أو التكوين والخامات.

٤- شـمول هـذه الفـنون حيـث صورت على الأثاث والحلى والمـراكب والعربات والتوابيت والأدوات والأوانى والمرايا والكئوس وغيرها.

٥- مـرافقة الهندسـة المعمارية لهندسة زخرفية (ديكور) حملت دائماً نفس الأصول الفنية المصرية العامة.

فن العمارة المصرية القديمة

العمارة فى الدولة القديمة

كانت أهم المنشآت التى شيدت فى هذه الفترة الزمنية فى المصاطب والأهرامات فبنما كانت الأهرامات مدافن للملوك، أقيمت المصاطب كمقابر للأشراف والأغنياء، ولو أن بعض الملوك قد شيد فى بادئ الأمر مصاطب ليدفنوا فيها. وكانت مصطبة نقادة شمال أبيدوس هى المصطبة الأولى التى شيدها بالطوب الملك مينا أول ملوك مصر كمقبرة له وتقع على الضفة الغربية للنيل.

ومثال آخر للمصطبة وجد فى بيت خلاف بالقرب من أبيدوس، وكانت مقامة فى بادئ الأمر لتكون مقبرة للملك زوسر (الأسرة الثالثة) وكانت مشيدة بالطوب بارتفاع ٤٠ متراً ومساحتها ٢٨٠ × ١٥٠م ولكن زوسر أنشأ لنفسه بعد ذلك مقبرة أخرى هى هرمه المدرج بسقارة.

ويعتبر هرم زوسر المدرج والذى بناه المهندس إيمحتب أقدم الأهرامات فى مصر الفرعونية حيث بنى عام ٢٧٨٠ ق.م وقاعدته ليست مربعة بل مستطيلة ١٤٠× ١١٨ متراً وارتفاعه حوالى ٦٠ متراً وهو مكون من ست مصاطب ويلاحظ أن منطقة سقارة الأثرية قد كشفت عن روائع العمارة المصرية القديمة التى ظهر أثرها فى العمارة الحديثة كواجهة الأسوار الخارجية التى تحوى تجويفات رأسية والمدخل ذو التصميم الرائع. ومن الداخل عثر على أنواع تصميمات مختلفة لبعض الأعمدة المتصلة ببعضها، والمتعددة التجويفات الرأسية والأخرى التى تعلوها تيجان ذات شكل زهرة اللوتس المفتوحة، ويعلو بعض الحوائط الداخلية خط أفقى من الوحدات ذات شكل الكوبرا فى تصميم رائع.

وكــان إيمحتب أول من استخدم الحجر استخداماً واسعاً فى بناء هرم الملك زوسر المدرج بسقارة وما ألحق به من مبان كثيرة ووجد اسمه على قــاعدة تمــثال للملك مما يؤكد مكانته العظيمة، ومن ألقابه يتضح أنه كان كبيراً لكهنة عين شمس، وقد ألهه المصريون فى العصور المتأخرة وذكروا عــنه أنــه أول من استخدم الحجر فى البناء، وأنه برع فى الطب. وتشهد مجموعــة زوســر الجنائزية بعبقريته فى فن البناء، فضلاً عن أنها كانت بدايــة لاســتخدام الحجــر فى تاريخ العمارة وهى بذلك تتفق مع ما كان المصــرى يصــبو إليه من دوام وخلود، فشيد من الحجر المعابد والمقابر الضخمة مما ميز مصر عن غيرها من بلاد العالم القديم.

أمــا الهرم الثانى فهو هرم ميدوم الذى بنى عام ٢٦٨٠ ق.م فى عهد الملك سنفرو أول ملوك الأسرة الرابعة، ومع أنه من النوع المدرج إلا أنه يختلف فى الشكل العام عن هرم سقارة المدرج.

أهرامات الجيزة

تعــد أشــهر الأهرامات وأهمها فى مصر الفرعونية هى الأهرامات الــثلاثة بالجيزة. وقد أقيمت فى عصر الأسرة الرابعة فوق ربوة ارتفاعها ٤٥ مــتراً عــن مستوى الأرض المزروعة على شاطئ النيل. وقد بنى المــلك خوفــو الهرم الأكبر حوالى عام ٢٦٥٦ ق.م. ويعتبر أهم عجائب الدنيــا السبع. والارتفاع الحالى للهرم ١٣٧ م ولكن ارتفاعه الأصلى كان ١٤٦ مــتراً وهــو مبنى على تخطيط مربع ضلعه ٢٢٧م وأضلاعه تقابل الجهــات الأصلية وتشغل مساحة تبلغ حوالى ١٣ فداناً وزاويته ٥١,٥° وقد استخدمت الحجارة الضخمة فى بنائه حيث يصل وزن الحجر فى المتوسط

٢,٥ طن، وهى من أحجار الهضبة القريبة من الهرم أما الكساء الخارجى فكان من الحجر الجيرى الأبيض من محاجر طره.

والمدخل الأصلى للهرم يوجد فى منتصف الجهة الشمالية على ارتفاع عشـــرون متراً من مستوى سطح الهضبة ولكن المدخل الحالى فهو الممر الـــذى قطعـــه الخليفة المأمون فى القرن التاسع الميلادى عندما زار مصر وأراد استكشـــاف مـــا بداخله. وبداخل الهرم عدة ممرات ولقد عدل بنائه مرتين أثناء تشييده، فأقدم تصميم له هو جعل الحجرة السفلى حجرة الدفن، ولكـــن المهندســـون عدلوا عن ذلك وجعلوا غرفة الدفن هى الوسطى التى يطـــلق عـــليها الناس خطأ اسم غرفة الملكة وأخيراً استقر الرأى على أن تكـــون غرفة الدفن فى مستوى أعلى وبنوا لهذا الغرض ذلك الممر العظيم ٤٧ م فى الطـــول و ٨,٥م ارتفاعاً وله سقف متدرج الارتفاع. أما جدران وسقف وأرضية حجرة الدفن فمن الجرانيت ومقاييسها ٥,٢٠ م × ١٠,٨٠م وارتفاعهـــا ٥,٨٠م وفـــوق هـــذه الغرفة يوجد خمس غرف صغيرة فوق بعضها لتخفيف الضغط عليها.

أمـــا الهرم الأوسط وهو ما يعرف باسم هرم الجيزة الثانى والذى كان مقبرة للملك خفرع ابن الملك خوفو فيقل فى مقاييسه شيئاً بسيطاً عن هرم خوفو ولكنه دونه بمراحل فى الإتقان فى البناء وكان ارتفاع هذا الهرم عند بـــنائه ١٤٣,٥ مـــتراً وطـــول لك ضلع من قاعدته المربعة ٢١٥,٥ م أما زاويـــته فهى ٥٣,١° وقد بقى من كسائه الخارجى الجزء القريب من القمة. ولهـــذا الهرم مدخلان فى منتصف الضلع الشمالى يؤديان إلى ممر طويل ينـــتهى بحجرة الدفن وتكاد أن تكون تحت خط القمة وبالقرب من مستوى الأرض.

ولعـل مـن أجمـل وأشهر آثار الجيزة تمثال أبو الهول وهو تمثال مـنحوت فى صـخر الهضـبة فى الناحية الشرقية أمام الهرم الثانى من أهـرامات الجيـزة وارتفـاع هذا التمثال عشرون متراً وطوله ٥٧ متراً وجسـمه عـلى هيـئة أسد رابض وله رأس إنسان وهو يمثل رمز القوة والحكمة.

ومن المعروف أن الصخرة التى نحت فيها هذا التمثال كانت جزءً فى محجـر مـن المحاجر التى أخذ منها بعض الأحجار اللازمة لبناء الهرم الأكـبر وتركت لأنها ليست من الحجر الجيد، فلما قام خفرع ببناء هرمه اضـطر للانحراف بالطريق الموصل بين معبد الوادى والمعبد الجنائزى ليتفادى هذه الصخرة. ولقد كان وجودها يشوه المكان ولذلك رأى المهندس المشرف على العمل أن يستفيد منها لعمل تمثال للملك خفرع.

أمـا ثـالث أهـرامات الجيزة وأصغرها هو هرم منكاورع وقد أراد مهندسـه أن يكسوه من الخارج كله بحجر الجرانيت الوردى. ولكن لم يتم مـن ذلـك إلا سـتة عشـر درجة وأكمل الباقى بعد وفاة منكاورع ابنه شبسسكاف من الحجر الجيرى، وكان ارتفاعه الأصلى ٦٦,٥ متراً وطول كـل ضـلع من قاعدته ١٠٨,٥ متراً وزاوية ميله ٥١° ومدخله من الجهة الشمالية يرتفع عن مستوى سطح الأرض نحو أربعة أمتار.

وهـناك عدة أهرامات أخرى شيدت فى "أبو صير" وسقارة ودهشور وميـدوم وأغلـبها يرجع إلى الأسرة الرابعة وبعضها تصميمه منكسر من الخارج حيث أن جوانبه تتكسر لزاوية أخرى أصغر.

وكانت طريقة بناء الأهرامات مشكلة فنية عند المعماريين حيث يرى الـبعض أن انتقال الحجارة يتم عن طريق مستويات مائلة أو روافع ترفع الحجارة إلى المستويات العلوية.

العمارة فى الدولة الوسطى

فى الدير البحرى بالبر الغربى بالأقصر أقام الملك منتوحتب الثانى من الأسرة الحادية عشرة أى أوائل الدولة الوسطى معبداً جنائزياً يعد من أقدم معـــابد طيـــبة ولا يزال محتفظاً بكيانه وهو مشيد على هيئة مدرجين كان يعـــلوهما فى الغالب هرم صغير. واهتم الملك أمنمحات الأول من الأسرة الـــثانية عشـــرة وخـــلفائه بمنطقة الفيوم وأعمال الرى فيها وجعل بحيرة موريـــس كصهريج ومخزن للمياه أيام فيضان النيل، وقد اتخذ ملوك هذه الدولـــة الشكل الهرمى طرازاً للمقبرة الملكية، وكانت تتألف كما كانت من قبل من الهرم وملحقاته (معبد الوادى والطريق الصاعد والمعبد الجنائزى) ولكـــن أهرامات هذه الدولة تنطق بالفارق العظيم إذا ما قورنت بأهرامات الأسرة الرابعة، فقد صغر حجمها وبنيت من الطوب اللبن ولم تستخدم فيها الحجارة إلا بتغطيتها بكساء ضئيل سقط أغلبه فى الوقت الحاضر.

وقد عنى ملوك الأسرة الثانية عشرة بتشييد المعابد ولعل أشهرها معبد أمـــنمحات الثالث الجنائزى فى هوارة. وقد عده الإغريق من عجائب الدنيا لكـــثرة دهاليزه وسموه قصر التيه أو اللابرنت. وشيدوا سلسلة من القلاع والحصـــون إلى ما وراء الشلال الثانى وأقاموا الأسوار على حدود مصر الشمالية والشرقية.

ومـــن أهم المنشآت المعمارية التى ترجع إلى هذا العصر أيضاً مقابر بـــنى حسن المنحوتة فى الجبل والتى أقيمت على تلال شرق نهر النيل فى منطقة المنيا. ويرجع بداية تاريخ إنشائها إلى حوالى عام ٢١٣٤ ق.م ويبلغ عددهـــا حـــوالى ٣٩ مقبرة وتتشابه واجهتها فى حين تتكون كل منها من ســـقف محمـــول على أعمدة متعددة الأضلاع، وهى مكونة إما من غرفة

واحــدة أو اثنتين أو ثلاثة والمدخل يؤدى إلى ممر أوسط وممرين جانبين يفصــلهما صــفان مــن الأعمــدة كل صف عبارة عن عمودين متعددى الأضـــلاع. ومحور المدخل يؤدى إلى تجويف به تمثال الميت المدفون فى حجرة أسفله. وقد ازدانت بعض مقابر بنى حسن بصور جدارية بها روائع حــركات المصــارعة والرياضة كالتى تشاهدها فى العصر الحديث وكلها ذات ألــوان زاهية ورائعة. وقد وجد نوعان من الأعمدة فى تلك المقابر: الــنوع الأول متعدد الأضلاع إما ٨ أو ١٦ ضلع أما النوع الآخر فيتكون مــن حــزمة من سيقان اللوتس وتيجان مربوطة تحت التاج مباشرة، أما قواعد الأعمدة فعلى شكل أقراص مستديرة أسفل كل عمود.

العمارة فى الدولة الحديثة

يعتــبر عصــر تلك الفترة من العصر الفرعونى أعظم فترة عرفتها العمــارة المصــرية القديمــة فبعد أن استراحت البلاد من طرد الهكسوس وأصــبحت طيبة عاصمة مصر وزاد الرخاء وعم الازدهار، وبالرغم من حــروب مــلوك هــذه الدولــة إلا أن تشجيعهم لإقامة المبانى والمنشآت المعماريــة كان عظيماً. وازدهر الفن الفرعونى ممثلاً فى أساليب العمارة والصــور الجداريــة والحرف والفنون الدقيقة. ولعل حوائط بعض المعابد الضخمة المتنوعة التصميمات كالكرنك والأقصر وأبو سمبل ومقابر وادى الملوك المنحوتة فى باطن الجبل فى البر الغربى بالأقصر وما كانت تحويه من أثاث جنائزى كمقبرة توت عنخ آمون لأكبر شاهد على ذلك.

وقــد عمد فنانو هذه الدولة إلى الحفاظ على نقوش الحوائط باستخدام الحفر الغائر والبارز بروزاً بسيطاً حتى لا تتعرض للضياع أو التشويه.

أما المسلات الفرعونية التي كانت تقام في ازدواج أمام مداخل المعابد وهي منحوتة من الجرانيت، فقد نقل معظمها إلى عواصم البلاد الأوربية وأمريكا ولعل أكبرها موجود حالياً في ميدان لاتراتو بروما وهي بارتفاع ٣٢ متر دون القاعدة السفلية، وكذلك مسلة رمسيس الثاني بميدان الكونكورد بباريس.

ومن أجمل عمائر عصر الإمبراطورية المصرية القديمة، معابد آمون وخونسو بالكرنك والأقصر والرامسيوم وحتشبسوت بالدير البحري والمعابد المنحوتة في الصخر مثل أبو سمبل وكلها تشهد على عظمة المعابد في مصر الفرعونية.

وقد أقامت حتشبسوت معبدها الجنائزي في الدير البحري وهو عبارة عن ثلاث شرفات تعلو كل منها الأخرى ويوصلها بعضها ببعض منحدر واسع. وقد سجلت على جدران ذلك المعبد مناظر تمثل رحلة أسطولها إلى بلاد بونت ومناظر ولادتها المقدسة من الإله آمون وغير ذلك من المناظر الدينية والسياسية.

وقد استطاع مهندسها سننموت الذي شيد هذا المعبد أن يختار الطراز المعماري الذي يتمشى مع المحيط الجبلي للمنطقة.

ومن أجمل الأمثلة لمعابد مصر في تلك الفترة أيضاً معبد الأقصر على الشاطئ الشرقي لمدينة طيبة ويمتاز بمحوره المنكسر ليقابل مدخله طريق الكباش الموصل إلى الكرنك. ولعل معبد الأقصر قد جمع بين ديانات ثلاث فهو إلى جانب كونه معبداً مصرياً قديماً فقد تحولت بعض أجزائه إلى كنيسة في العصر المسيحي كما أضيف إليه مسجد أبو الحجاج في العصر الفاطمي الإسلامي الذي يمتاز بمئذنته الفاطمة الفريدة في طرازها.

وقـــد بدأ الملك أمنحتب الثالث من الأسرة الثانية عشرة فى بناء معبد الأقصــــر لثالوث طيبة المقدس (آمون وزوجته موت وابنهما خنسو) وكان يــتألف مـــا بناه هذا الملك من صفين من الأعمدة الضخمة يؤدى الطريق بيـــنهما إلى فناء تحيط به أيضاً أعمدة من ثلاثة جوانب. ومن وراء الفناء نـــرى بهـــو الأعمدة. ثم بنيت بعد ذلك أبهاء صغيرة من ورائها مقصورة آمون على جانبيها مقصورتان لموت وخنسو.

وعـــندما تولى الملك رمسيس الثانى العرش أقام فناء آخر أمام المعبد تحيـــط به الأروقة المسقوفة وأقيم صرح عظيم تتقدمه ستة تماثيل ضخمة ومسلتان نقلت إحداهما إلى ميدان الكونكورد بباريس.

ويصـــف عـــلماء الآثـــار والهندســـة معبد الأقصر بأنه فخر العمارة المصرية، حيث يتمثل فيه المعبد المصرى أكثر ما يكون جمالاً وتصميماً.

ولعـــل معـــابد الكرنك هى أعظم وأضخم المعابد المصرية على وجه الإطلاق فهى أكبر دار عبادة فى العالم بأسره. ويرجع تأسيس هذه المعابد إلى أيـــام الدولة الوسطى على أقل تقدير. ولكن معظم ملوك الدولة الحديثة ومن تلاهم اشتركوا فى بنائها وتوسيعها أو إضافة ملحقات لها. ونظراً لأن بـــنائها تم فى عصور مختلفة، وعلى يد عدد من الملوك المتعاقبين فهى لا تمثل وحدة معمارية تخضع لتصميم معمارى واحد.

وتعـــد هذه المعابد أيضاً متحفاً مفتوحاً للعمارة والفنون المصرية فى معظـــم عصـــورها بمـــا تضمه من مقاصير ومحاريب وبوابات وأعمدة ومسلات وتماثيل ولوحات فنية.

معبد الإله آمون فى الكرنك

يعتبر معبد آمون رع الكبير فى الكرنك – التى تقع على بعد كيلو مترين من مدينة الأقصر – أكبر المعابد الإلهية فى مصر حيث يتكون من مجموعة معابد للإله آمون وموت وخنسو ومعابد أخرى للإله بتاح وأوزوريس وغيرهم.

أقيم هذا المعبد فى عصور متتابعة بداية من عصر الإمبراطورية الحديثة ثم أضيف إليه بعض الإضافات فى عهد البطالمة. وتمتد مبانى هذا المعبد على نحو ٣٥٠ متراً ويتجه من الغرب إلى الشرق وهو مرتب على النحو التالى:

١- صفان متوازيان من الكباش: وهى تماثيل تعادل ثلاثة أضعاف الحجم الطبيعى، لها رؤوس كباش وأجسام الأسود وهى تمثل الإله آمون رع، وبين رجلى كل كبش الأمامية وتحت رأسه يقف تمثال الملك (يرجح أنه رمسيس الثانى) مستظلاً بحماية الإله. ويبلغ طول هذا الطريق ٧٢ متراً وعرضه ١٣ متراً وفى كل صف يوجد عشرين تمثالاً، ويؤدى هذا الطريق إلى الصرح الرئيسى للمعبد.

٢- **الصرح Pylon**: وهو بناء جدارى ضخم ارتفاعه ٤٤ متراً وعرضه ١١٣ متراً وسمك قاعدته ١٥ متراً ويتوسط هذا الصرح مدخل المعبد الرئيسى ويزين جدار هذا الصرح مناظر ونقوش وكتابات هيروغليفية تشير إلى الأعمال والانتصارات الحربية التى حققها البطالمة الذين أقاموا هذا الصرح.

٣- **الفناء الكبير**: وهو مكشوف من الوسط ومسقوف من الجانبين برواق يستند على صف من الأعمدة، وفى الوسط يوجد صفان من الأعمدة على طراز البردى ارتفاعها ٢١ متراً وقطرها ٢,٧ متراً وكل صف مكون من خمسة أعمدة.

٤- **بهو الأعمدة**: بنى فى عهد الملك سيتى الأول ورمسيس الثانى وتبلغ مساحته ١٠٢ ×٥١ ويحتوى على ٢٣٤ عموداً فى ستة عشر صفاً منها ١٢ عمود مرتفعة عن الأخرى وموضوعة فى صفين فى الوسط، ويبلغ ارتفاع العمود ٢١ متراً وقطره ٣,٥٧ متراً، وهو أعلى ارتفاع عمود فى العالم.

أما الأعمدة الأخرى فارتفاعها ١٣ متر وقطرها ٢,٨٠ متر. وتحمل هذه الأعمدة سقفاً حجرياً على مستويين، مما أتاح وجود فتحات جانبية من الوسط لدخول الضوء والهواء. وينتهى هذا البهو بصرح بناه أمنحوتب الثالث.

٥- **المسلتان**: جرت العادة أن تقام مسلتان أمام جناحى الصرح وكانت المسلتان فى معبد آمون لتحتمس الثالث وحتشبسوت ويبلغ ارتفاع مسلة حتشبسوت حوالى ٣٣,٢٠ متراً وهى بذلك أطول المسلات فى مصر.

٦- **قدس الأقداس**: وهى حجرة تقع فى نهاية المعبد على المحور الرئيسى للمعبد وهى حجرة مظلمة لا يدخلها إلا كبير الكهنة أو الملك وفيها تمثال الإله الذى أقيم له هذا المعبد.

وإلى جوار المعبد توجد البحيرة المقدسة التى لا تزال موجودة حتى الآن. وتحتوى معابد الكرنك إلى جانب معبد آمون على معابد أخرى

عديـــدة، مثل معبد الإلهة موت زوجة آمون ومعبد ابنهما الإله خونسو إله القمر، وكذلك معبدى بتاح إله منف ومونتو إله الحرب.

وقد أنشأ الملك أمنحتب الثالث طريق الكباش ليربط بين معابد الكرنك ومعــبد الأقصـــر. وســمى بالكباش لأنه مزين على الجانبين بصفين من التماثيل لها أجسام الأسود رمز القوة ورأس الكباش رمز الإله آمون والتى ترمز إلى الخصوبة والإنتاج وتظل هذه الكباش تماثيل للملك تحت رأسها.

معبد رمسيس الثانى بأبى سمبل

وعــلى مسافة ٢٨٠ كم جنوبى أسوان على ضفة النيل الغربية نحت رمســيس الــثانى معبدين فى الصخر، يمتاز أكبرهما بواجهته التى يجلس أمامها أربعة تماثيل لرمسيس الثانى منحوتة بارتفاع ٢٠ متر ويتوسط هذه الواجهة مدخل يعلوه تجويف بداخله تمثال صغير للإله حورس فوقه صف أفقى من تماثيل لقرود ترفع يديها تهليلاً بظهور الشمس.

المعــبد منحوت فى كتلة صخرية فى الجبل وله واجهة حجرية مكونة من أربعة تماثيل ضخمة تمثل الملك رمسيس الثانى جالساً.

وترتفع واجهة هذا المعبد ثلاثة وثلاثين متراً وتمتد أفقياً ثمانية وثلاثين متراً يزينها أربعة تماثيل ضخمة يبلغ ارتفاع كل منها عشرين متراً وتمثل المــلك رمسيس الثانى جالساً وبجانبه بعض زوجاته وأبنائه وبناته ونقوش تصور الأسرى فوق قواعد التماثيل.

ويــؤدى الباب الصغير إلى بهو الأعمدة الذى تزينه أعمدة تلتصق بها تماثيل الملك على هيئة أوزوريس. ويزين سقف البهو رسوم الصقر المجنح أو الــنجوم المتلألئة. وتظهر على الجدران مشاهد من معركة قادش التى انتصـــر فيها الملك رمسيس الثانى على الحيثيين حيث يرى الملك رمسيس

المنتصر يحرق البخور أو يقدم القرابين إلى الآلهة اعترافاً بفضلها، وكذلك يـــرى المـــلك رمسيس الثانى فى مركبته الحربية التى تجرها الجياد وهو يطـــلق السهام على أعدائه. ثم يظهر الملك رمسيس وحوله الأسرى ومن بينهم أحد الرعاة يهش غنمه مبتعداً، ويطأ الملك رمسيس أعدائه أو يرميهم برمحه، ثم نراه وقد ظهر إلى جانبه أسد أليف وقد عاد إلى وطنه منتصراً.

ويحوى البهو الثانى فى المعبد الكبير أعمدة نقشت عليها رسوم للملك رمسيس الثانى وهو يقدم القرابين أو يتعبد فى قدس الأقداس.

وقـــد أقيـــم هـــذا المعبد فى مواجهة الشمس التى تضئ واجهة المعبد المنحوتة فى الصخر ثم تنفذ مرتين فى العام إلى قدس الأقداس الذى يوجد فى نهايـــة المعـــبد الكبير على امتداد ٦٣ متراً من المدخل، مما يدل على الأعجـــاز المعمـــارى للمصريين القدماء حيث تدخل الشمس وتسطع على وجـــه الملك مرة يوم ٢١ فبراير من كل عام وهو عيد ميلاد الملك ومرة أخرى يوم ٢١ أكتوبر وهو عيد جلوس الملك على العرش.

وفى أوائـــل الستينيات دعت هيئة اليونسكو إلى إنقاذ هذه المعابد من الغـــرق بعـــد بناء السد العالى واستمر العمل منذ عام ١٩٦٣ وحتى عام ١٩٧٠ وذلك بتقطيع كل من المعبدين إلى كتل لا يزيد وزنها عن ٣٠ طناً حيـــث نقل المعبدان إلى مكان جديد على بعد ٢٠٠ متر وارتفاع ٦٣م مما جعل مولد سطوع الشمس على وجه الملك يتأخر يوماً كل عام.

وأخيراً نتحدث عن استراحة رمسيس الثالث بمدينة هابو بالبر الغربى بالأقصر فهى صغيرة المساحة إلا أنها تمتاز بمدخلها وتصميمها على شكل حـــرف U الذى يسمح للغرف بالإضاءة والتهوية من اتجاهين أو أكثر فى بعض الأحيان، كما يمتاز البناء بتفاصيل عناصره المعمارية سواء النوافذ المستطيلة والمربعة والأبواب بنسبها الجميلة.

العمارة المدنية والعسكرية

كـــانت العمارة المدنية من تنظيم المدن وإقامة المنازل أقل أهمية من العمــــارة الديـــنية، ولكن هذا لا يمنع من وضعها فنياً فى مصاف العمارة المصرية الراقية.

فقـــد كانت المنازل فى الدولة القديمة تبنى من مواد خفيفة، لهذا ليس هـــناك أثر لهذه البيوت يسمح لنا بدراستها عدا بعض الآثار الموجودة فى سقارة والتى تعود إلى الأسرة الثالثة فى الدولة القديمة.

وفى عهـــد الدولـــة الوســطى يصبح نظام المدن قائماً على الأصول الرباعية. أما المنازل فكانت مؤلفة من فناء متصل بمسكن مؤلف من طابق واحـــد. وفى عهـــد الدولة الحديثة بنيت فى منطقة تل العمارنة العديد من المـــنازل الكـــبيرة ذات الحدائق. أما منازل العمال فكانت تتألف من صالة استقبال ومن غرفة ومطبخ فقط.

وقـــد اهتم المصرى القديم ببناء القلاع على الحدود الغربية والشرقية والجنوبية وذلك لتأمين البلاد ضد الهجمات الخارجية ومن أهم القلاع قلعة إهناســـيا ذات الجدران المقسمة بثغرات صناعية. وفى النوبة تم بناء قلعتى سمنة وقمنة لتأمين الحدود الجنوبية فى عهد الدولة الوسطى.

المسلات والأعمدة

المسلة هى قطعة من الجرانيت تحفر على الأرض فى محاجر أسوان وتقـــلع بواســـطة أسافين من الخشب فى الحفر، وعندما يصب عليها الماء تنـــتفخ فتشق الصخر. وكانت المسلات تقام أمام المعابد حيث كانت توجه إلى الســـماء كرمـــز للإلـــه رع وعـــادة يكتب على المسلة اسم الفرعون

عــبارات الدعــاء والتوسل للإله الذى أقيم له المعبد، ومن أشهر المسلات المصرية على الإطلاق مسلة حتشبسوت وارتفاعها ٣٣,٢٠م والتى أقيمت أمام الصرح فى معبد الإله آمون بالكرنك ومسلتا معبد الأقصر اللتان أقيمتا أمــام صرح معبد الأقصر وطول إحداها ٢٥م ووزنها ٢٥٧ طناً والثانية نقــلت إلى بــاريس وهى مقامـــة فى أشــهر ميــادين باريس وهو ميدان الكونكورد وطولها ٢٢,٤٤م ووزنها ٢٢٠ طناً.

وقــد نقلت معظم المسلات خارج مصر منذ عهد آشور بانيبال وحتى عام ١٨٣٠، وفى عواصم العالم الآن تقف ما يزيد عن ١٥ مسلة، أما فى مصر فلم يبق إلا خمس مسلات فقط.

أمــا بالنســبة للأعمدة المصرية فقد اهتم المصريون القدماء بالأعمدة كجــزء أساســى من العمارة الدينية والمدنية واستعادوا فى تجميلها أشكال الأزهار التى وجدت فى وادى النيل وقد حملت هذه الأعمدة فيما بعد أسماء تــلك الأزهــار والنباتات ويتكون العمود المصرى من ساق وقاعدة وتاج تعلوه وسادة مربعة تفصل التاج عن كتلة البناء.

ومن أهم أنواع الأعمدة المصرية القديمة:

١- العمود البسيط

وهو أقدم أشكال الأعمدة، وليس له تاج ولا قاعدة، وقطاعه ذو أربعة أضلاع متساوية ويوجد فى معبد الوادى قرب أبى الهول وفى مصطبة تى فى سقارة.

٢- العمود شبه الدورى

ويشبه العمود الدورى اليونانى وينقسم إلى نوعين:

العمــود المضـلــع: وـله تاج مربع وبدن مضلع (٨-١٦ ضلع) وقاعدة مستديرة.

العمــود ذو القـنوات: وهو يشبه المضلع ولكن تم تبديل الضلوع بقنوات عددها ١٦-١٨ قناة وله قاعدة وتاج مربعى الشكل ويوجد فى معبد الكرنك ومعبد الدير البحرى.

٣- عمود البردى

وهــو نســبه إلى نبات البردى وله تاج مؤلف من عدة أزهار مقفلة، وســاقه مكونة من سيقان هذه الأزهار، وهى مثلثة الأضلاع تجمعها عند أسفل التاج خمسة أربطة وله قاعدة مستديرة. ويوجد هذا العمود بوفرة فى معــبد الإله آمون فى الكرنك ومعبد الأقصر، ومنه طراز ذو ساق واحدة تعلوه زهرة مقفلة أو مفتوحة على شكل ناقوس.

٤- العمود اللوتسى

نسبة إلى زهرة اللوتس وله ثلاثة أنواع:

أ- عمود ذو تاج مؤلف من زهرة واحدة مقفلة على شكل برعم وساق أسطوانية.

ب- عمــود ذو تاج مؤلف من زهرة واحدة مزهرة على شكل ناقوس مقوس الوضع.

ج- عمــود ذو تــاج مؤلف من عدة أزهار مقفلة - كالبردى - وساقه مكونــة من سيقان هذه الأزهار وهى مستديرة الشكل تجمعها عند أسفل التاج خمسة أربطة.

٥- العمود النخيلى

وله تـاج مؤلـف مـن مجموعة سعف النخيل، أطرافها العليا إلى الخارج، وتربطها خمسة أربطة عند أسفل التاج.

٦- العمود الحتحورى

وله تـاج مكعب الشكل ذو أربعة أسطح، يبرز على كل سطح منها وجـه الإلهة حتحور بأذن البقرة. ويعلو التاج مكعب آخر يماثله فى الحجم وهو تاج إضافى على شكل المعبد عليه بعض النقوش وفى بعض الأحيان صـور عليه الإله بس وهو الإله الذى يقوم على شئون الولادة، ونرى هذا العمود فى معبد دندرة.

٧- العمود المركب

وله تـاج خليط من التاج اللوتسى الناقوسى والتاج النخيلى وأحياناً يـتألف مـن اجتماع الخليط مع طراز التاج الحتحورى، وقد استعملت فيه الألوان بمهارة فائقة.

٨- العمود ذو الفارس

ونجد على سطحه تمثال الملك فى زى فارس ويوجد مثله فى معبدى أبى سمبل والرامسيوم.

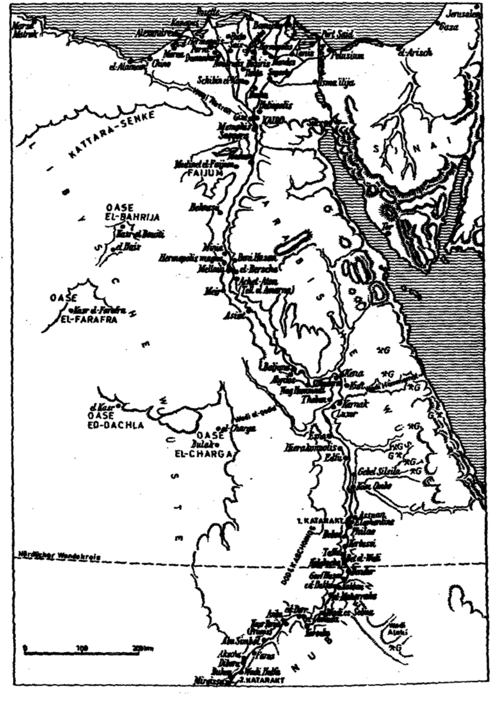
٩- العمود الأوزوريسى

وهو عمود مستند إلى تمثال فرعون على هيئة أوزوريس، وهو ممثل فى الصالة الكبرى لمعبد ابى سمبل.

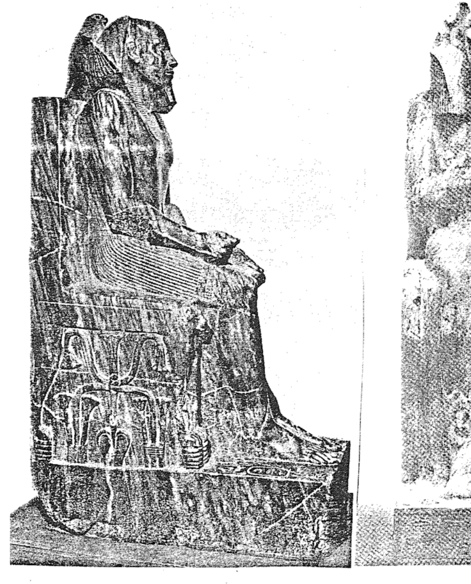
١٠- العمود ذو الفصوص

وهـو عبارة عن فصوص متجاورة تجتمع فى تاج العمود ومثاله فى معابد فيلة بأسوان.

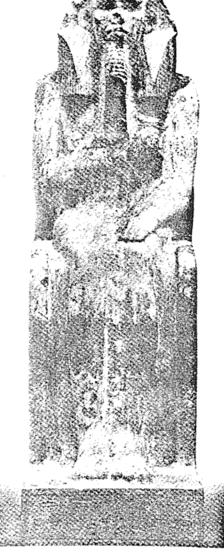
لوحات الفنون المصرية القديمة



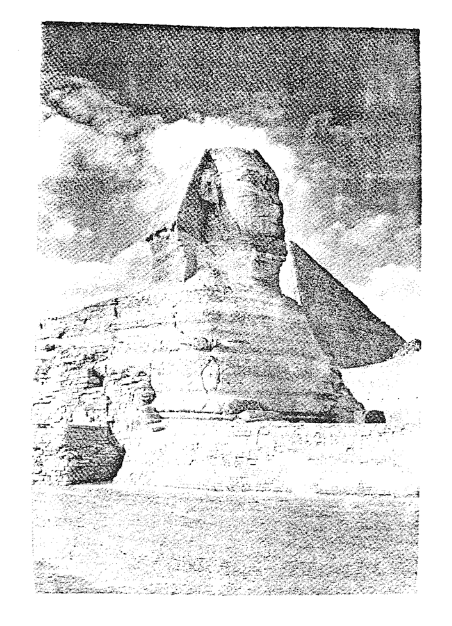
خريطة مصر الفرعونية



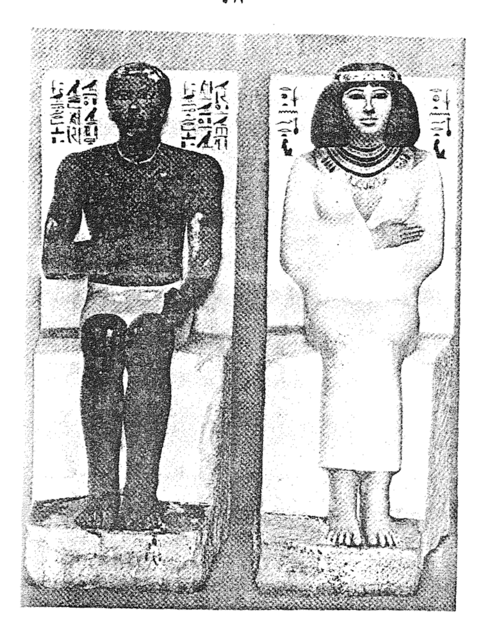
تمثال الملك خفرع



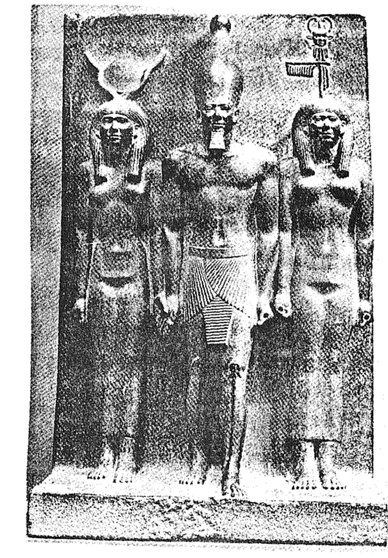
تمثال الملك زوسر



تمثال أبى الهول



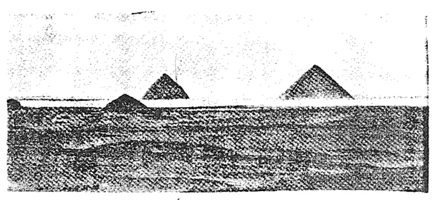
تمثال الأمير رع حتب والأميرة نوفرت



مجموعة منكاورع



تمثال شيخ البلد



الهرم المنكسر الأضلاع



هرم زوسر المدرج فى سقارة

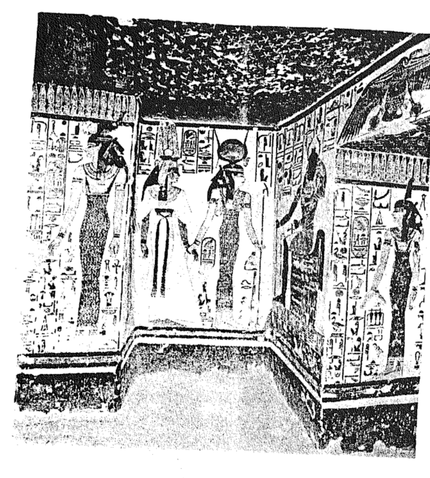


أهرامات خوفو-خفرع-منكاورع فى الجيزة

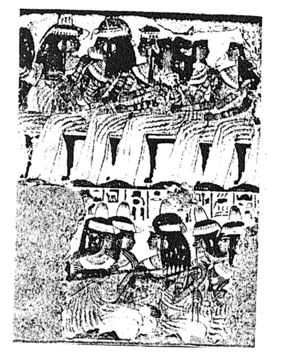


تمثال الملكة حتشبسوت

تمثال الملك تحتمس الثالث



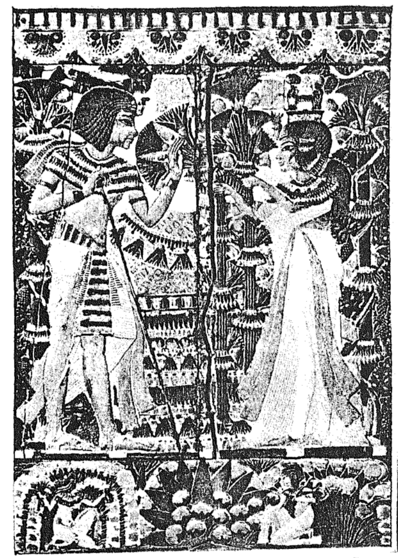


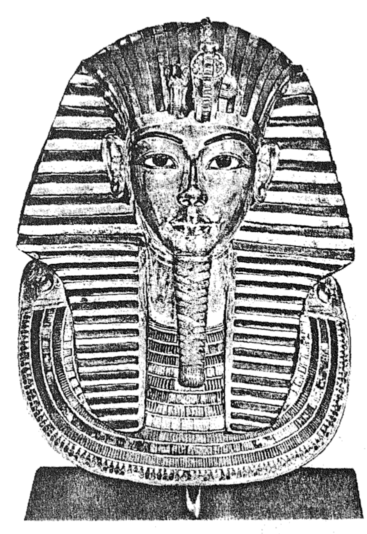


مناظر من مقبرة نفرتارى



أمثلة من التصوير الفرعونى





روائع مقبرة الملك توت عنخ آمون



تمثال إخناتون

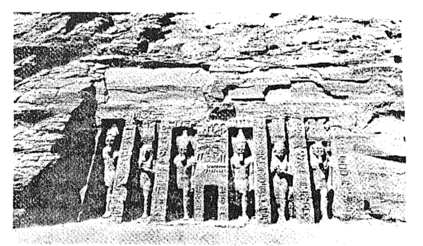


تمثال الملكة نفرتيتى



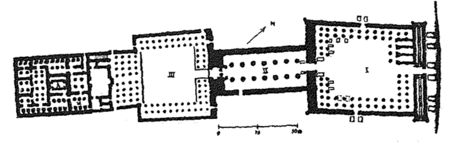


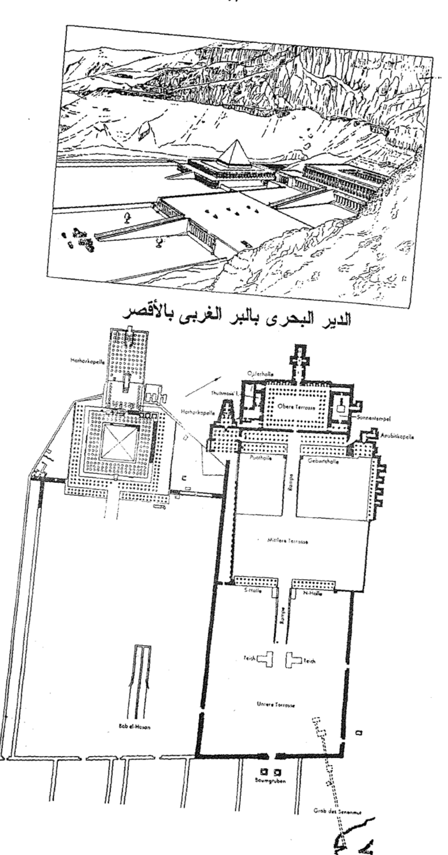
معبد رمسيس الثانى فى "أبو سمبل"



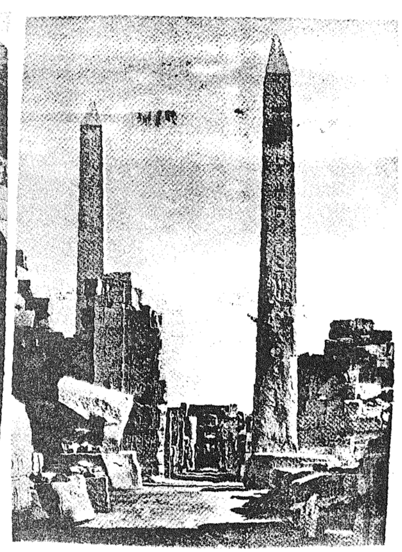
معبد نفرتارى فى "أبو سمبل"

معبد الأقصر فى البر الشرقى





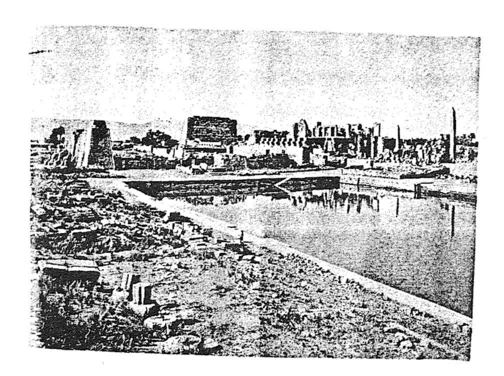
الدير البحرى بالبر الغربى بالأقصر



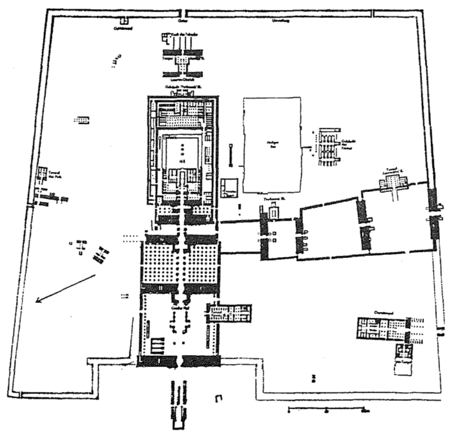
مسلتا تحتمس الثالث فى الكرنك



صالة الأعمدة الكبرى بالكرنك



البحيرة المقدسة بمعبد الكرنك



تخطيط معبد الكرنك

الفصل الثانى

فنون بلاد الرافدين

تقديم

خصائص فنون بلاد الرافدين

فن العمارة

فن النحت

فن التصوير

فنون بلاد الرافدين

تقديـــم

يمكـــن القـــول بأن فنون بلاد الرافدين كانت الأصول بالنسبة للفنون العـــربية فى بدايتها والتى انطلقت قوية متكاملة الشخصية ومازالت تحمل خصائصـــها ووحدتهـــا حتى العصر الحاضر. وحضارة بلاد الرافدين من الحضارات القديمة المعروفة والتى ترجع إلى الألف الرابع ق.م.

وإذا كـــانت مصر مدينة للنيل بحضارتها فقد كانت بلاد العراق مدينة إلى الـــرافدين دجـــلة والفرات فى تكوينها وتطورها. وقد أدى فيضان نهر دجـــلة المســـتمر إلى نظام معمارى خاص يقوم على مرتفعات اصطناعية تـــدرأ عنه خطر الفيضانات. وقد تسبب فقر البلاد فى الجبال الصخرية فى جعل العمارة تعتمد على الطين وهو شديد التماسك قوى إذا ما جفف تحت أشعة الشمس بشكل ألواح هندسية ولقد استفاد الرافدى من الطين فى صنع الأوانى الفخاريـــة، وفى صـــنع الرقم وهى ألواح صغيرة كان ينقش عليها أحداثه ومراسلاته بالأحرف المسمارية.

وقد آمن الإنسان الرافدى بالكواكب فآمن بالشمس (شماس) أو بالقمر (نـــنار) أو بالزهرة (عشتار) أو بالمشترى (مردوخ)، وجعلها سبيلاً علمياً لدراسة الأنواء والأبعاد أو لمعرفة الغيب والتنجيم وسبيلاً للاستشفاء.

وقـــد أثرت هذه الكواكب ورموزها فى تصميم الأبراج (الزاقورات) الخاصة بالعبادة، وكانت طبقات الزاقورات السبعة عند الأكاديين ذات ألوان مختلفة كما وصفها المؤرخ هيرودوت، فقال أنها كانت فى عهد نبو بلا سر من الآجر الملون مؤلف من سبع طبقات، كل طبقة تحمل لوناً خاصاً وكان كـــل لـــون يرمـــز إلى كوكب، فلون الطبقة الأولى أسود وهو لون زحل

(كيوان)، ولون الطبقة الأعلى أبيض وهو لون الزهرة (عشتار) ويتلوه الأحمر لون الطبقة الثالثة هو لون المشترى (مردوخ)، فالرابعة الزرقاء وترمز إلى عطارد، والخامسة قرمزية وترمز إلى المريخ والسادسة فضية وهو لون القمر (ننار)، وأخيرا لون الشمس (شماس) وهو الذهبى.

وقد أثرت طبيعة المناخ وقلة الصخور وفيضان النهر على شكل العمارة، فالقصور تقام على أرض واسعة تصل إلى حدود ١٠٠ ألف متر مربع كما فى قصر دورشاروكين فى خورسباد وهو منفتح فى الداخل على فناء ويقسم على ثلاثة أقسام قسم السكن الخاص، وقسم الاستقبال وقسم الماشية والمخازن.

أما التغطية فكانت القباب والعقود والأقواس من أهم التقاليد المعمارية التى ابتكرها المهندسون فى بلاد الرافدين.

ومن أولى الحضارات فى بلاد الرافدين الحضارة السومرية فى الجنوب وأهم مدنها أوروك (الوركاء) وأريدو وأور ونيبور ولاجاش وتل عبيد وسوزا وحسونة.

ويليها الحضارة الأكادية وهى أقدم حضارة عربية وقد اختلطت بالحضارة السومرية ثم احتلت مكانها ومركزها فى وسط العراق ومن أشهر مدنها أكاد ثم أصبحت أور وبابل من المدن الأكادية.

أما الحضارة البابلية فهى أكادية أيضاً ومركزها مدينة بابل التى وصلت فى عهد حمورابى إلى ذروة حضارتها.

وفى الشمال قامت الحضارة الآشورية من الأراميين والحوريين وغيرهم وكانت ذو طابع قومى ومن أشهر المدن الآشورية آشور ونينوى ونمرود وخورسباد.

أمـا الحضـارة الأموريـة فإن مراكزها فى سورية هى مارى (تل الحريرى) ويمحاض (حلب) والألاخ (تل عطشانة) وإيبلا (مرديخ).

كان السومريون شعوب غير سامية أقامت على شواطئ الرافدين عند الخليج العربى فى شنغار وشكلوا حضارة عريقة تعتبر من اقدم الحضارات الإنسـانية، فكـان لهـم لغـتهم وكتابتهم المسمارية وتشريعاتهم وحسابهم وتقويمهم، وكان لهم فناً مستقلاً يدل بمقارنته مع الفن المصرى المعاصر له على أصول فنية عريقة.

وقـد تغـلب المـلك سارجون على السومريين وأسس مملكة واسعة متحضرة وجعل أكاد عاصمته. وكانت الحضارة السومرية والفن السومرى مصدر إلهام للدولة الأكادية التى استمرت مهيمنة على السومريين السكان الأصـليين ما يقرب من قرن ونصف. فبعد ذلك انتقلت العاصمة إلى أور السـومرية فطـبع الأكـاديون الحياة بطابعهم وحكموا البلاد متعاونين مع السومريين وهم السكان الأصليين، وبقى الحال ثلاثة قرون وصلت ذروتها فى عهد حمورابى فاستقروا فى مدينة بابل حيث سيطروا على الجنوب كله وعلى سورية وعيلام واهتم حمورابى بالاقتصاد والعلم وسن القوانين التى عـرفت باسـمه (قوانين حمورابى)، ثمّ انتهى عصره بسيطرة الحيثيين ثم الكاشيين.

ومنذ عهد بابل الأولى كانت آشور فى الشمال مجالاً للحياة والحضارة لمجموعات من الساميين الذين وفروا من الجزيرة العربية تباعاً واختلطوا بشـعوب أخرى غير سامية كالحوريين، وقد استمرت الحروب بين آشور وبابل وكان النصر حليف الآشوريين.

وقـد بـلغت أشـور أوج مجدهـا بعد عام ٧٠٠ ق.م على يد الملك سـارجون الثانى الذى بنى قصر شاروكين العظيم فى خورسباد، ثم زحف

ابنه سنحريب على فينيقيا ومنها إلى مصر ثم قضى نهائيا على بابل وهكذا سـيطرت أشـور تمامـاً على منطقة الهلال الخصيب. ولم يدم هذا الحال طويـلاً إذ أنه فى عام ٦١٦ق.م سيطرت قبيلة كالدى السامية على بابل ثم زحف نبوبلاسر على آشور واستولى الكلدان عليها عام ٦١٢ ق.م وجعلوا بابل عاصمة لهم وأطلقوا على دولتهم أسم الدولة الكلدانية أو الدولة البابلية الـثانية، وكـان نبوخذ نصر أعظم ملوكها وهو الذى قضى على أورشليم العبرية عام ٥٨٦ق.م وبنى برج بابل العظيم.

خصائص فنون بلاد الرافدين

أولاً: فن العمارة

يمـتاز فـن العمارة فى منطقة بلاد الرافدين وعلى امتداد تاريخ هذه الحضـارة بالخصـائص الـتالية وهى خصـائص حددتها طبيعة المناخ والأرض:

١-تجتاح بلاد الرافدين من عام لآخر سيول جارفة نتيجة ذوبان الثلوج فى جـبال أرميـنيا ممـا يـؤدى إلى عديـد من الكوارث وقد دفع ذلك المعمـهندسـون إلى بناء منشآتهم بل ومدنهم على ربوات صـناعية لحمايـتها مـن الفيضانات، كما أدى ذلك إلى مهارة إقامة السدود والجسور وتصريف المياه.

٢-إن ندرة الجبال الصخرية فى العراق وخاصة فى الوسط والجنوب دفع المعمارى إلى استعمال الطمى المحروق أو المجفف بالشمس. أما فى الشـمال فقـد توفر حجر المرمر فكان ذلك سبباً فى إقامة الأساسات السفلية للمبانى من الحجر.

٣-إن نـــدرة الغابات فى منطقة الرافدين جعل العمارة تستغنى تقريبا عن الأســقف الخشــبية ومســاند النوافذ والأبواب الخشبية وإقامة العقود والقباب من الآجر، وكان مهندسو بلاد الرافدين هم أول من ابتكر هذه الأنواع من الأسقف والعقود وعنهم أخذ البيزنطيون ثم الغرب بأجمعه.

٤-إن صفاء الجو فى منطقة الرافدين دفع إلى تأمل السماء ورصد حركة الكواكــب وبالتالى إلى الاهتمام بالرياضيات التى كانت أساساً فى فن العمارة الهندسية

تخطيط المدن

وقــد بــلغ التنظيم الهندسى شأنا كبيرا فى تخطيط المدينة حيث كانت المــدن الــرافدية منظمة وفق أصول هندسية حيث كانت الشوارع تتقاطع بصورة منتظمة ويسير الشارع الرئيسى فى وسط المدينة مؤدياً إلى المعبد، وقد يصل عرض الشارع الرئيسى إلى ١٢ متر وأسفل هذه الشوارع كانت تحفر القنوات اللازمة لتصريف المياه من المدينة أو لإمدادها بالمياه العذبة.

ونستطيع أن نلمح ذلك من خلال أشهر المدن الرافدية مثل مدينة بابل وآشور وخورسباد.

المنـــــازل

أمــا المــنزل الــرافدى فهو مطابق للمنزل الإسلامى الذى يقوم على الاهــتمام بالداخل وإهمال المنظر الخارجى، كذلك فإن التقسيمات الداخلية: الدهــليز، الفــناء المكشــوف، القاعات هى ذاتها التى ظهرت فى العمارة الرافدية. وكانت الفتحات محدودة ومقصورة على الداخل.

القصــــــور

كانت تقوم على روابى صناعية واسعة يصل ارتفاعها إلى ١٥ متراً، وتتسع هذه الروابى لأبنية القصر المؤلف من ثلاثة أقسام:

أ- قسم خاص بسكنى الملك وأسرته.

ب- القســم الرسمى وهو البناء المخصص للأعمال والاستقبالات الرسمية والاحتفالات.

ج- قسم الملحقات ويتضمن مساكن الخدم والمطابخ والمخازن وغيرها.

وتمتاز عمارة المنازل والقصور بعدة مميزات:

أ- أن الفــناء هــو المركز الأساسى لكل بناء وهو متسع وتتفتح عليه جميع الغرف.

ب- أن الغــرف صغيرة وطولية لكى يمكن تغطيتها بالعقود، وقد بلغ عرض إحدى غرف قصر تللو ٣,٦٥م وطولها ١٢ متراً.

ج- تفصل الدهاليز أقسام القصر المختلفة عن بعضها.

د- كان القصر يتضمن معبدا كبيراً فوق زاقورات بالإضافة إلى مصلى صغير.

هـ- يمتاز مدخل القصر بالفخامة وله برجان وخلفهما دهاليز وقاعات انتظار، ويعتبر قصر مارى من أهم أمثلة العمارة السومرية.

المعابـــــد

لم تكن معابد الرافدين بنفس فخامة المعابد المصرية، ومرجع ذلك إلى سببين:

الأول عدم وجود الحجر والثانى عدم الاهتمام بإقامة التماثيل الضخمة الــتى كــانت تــزيد المعــابد أهمية ورهبة. ولعل ذلك يرجع إلى العقيدة

الوحدانيـــة الـــتى كانت مسيطرة على أهالى الرافدين حيث كانت عبادتهم ســماوية ولكــن لــم يمــنع ذلك وجود عدد من الأرباب يحمون المدينة ومعابدها، وكانت هذه المعابد نوعين، معابد أفقية ومعابد رأسية تصاعدية.

أ- المعابد الأفقية

وهى أشبه ببناء بسيط يقترب فى تخطيطه من المنازل العادية، فهو مؤلف من فناء محاط بغرف الكهنة، متصل بفناء أخر تحيطه غرف الخزائن التى توضـــع فيها القرابين المقدمة للآلهة، ثم غرف المصالى وأخيراً الحرم أو قـــدس الأقداس الذى يحتوى على تمثال الإله. ويزداد المعبد أهمية بزيادة أهمية الإله المعبود مثل معبد الإلهة عشتارت.

ب- المعابد الرأسية (الزاقورات)

وهـــو معبد تصاعدى رأسى ينتهى فى أعلاه بالحرم أو قدس الأقداس ويطلق عليه اسم الزاقورة، والزاقورات لها ثلاثة أشكال:

١-فـــهى فى ســـور مستطيلة الشكل وتتركب من ثلاثة أجزاء تصغر كلما ارتفعـــنا إلى أعـــلى وهى على شكل هرم أو مدرج وهناك أدراج من الأمام تصل بين الطبقات ومن أهم الأمثلة زاقورة أور واوروك.

٢-الـــزاقورات الكـــلدانية: وهى مؤلفـــة من سبع طبقات لكل طبقة لون، الأبيـــض مـــن أسفل ثم الأسود والأحمر والأزرق ثم الأحمر فالفضى وأخيراً الذهبى.

٣-الزاقورات الأشورية: وهى أكثر ارتفاعا ومؤلفة من ثمانى طبقات مبنية بشـــكل حـــلزونى، وكان لابد للصاعد من الدوران عدة مرات حول الزاقورة إلى أن يصل إلى القمة حيث قدس الأقداس. ويبلغ طول ضلع قاعدة الزاقورة حوالى ٩٠ م وكذلك ارتفاعها.

وكمـــا سبق القول فقد استعمل المعمارى الطين المحروق نظراً لندرة الأحجـــار وسهولة تشكيله، ولكى يضمن المعمارى صلابة المبنى الطينى زاد مـــن سمك الجدران التى وصلت إلى عشرة أمتار وفى بعض الأحيان وصلت إلى ٢٥ متر فى القلاع والحصون.

ثانياً: فن النحت

تميز النحت فى حضارة بلاد الرافدين بعدة خصائص فنية هى:

١-يختلف النحت السومرى عن النحت عند فنانى الحضارات الأخرى فى بلاد الرافدين فهو واقعى ورصين ورمزى.

٢-تتمـــتع التماثيل السومرية بصفات أدبية خاصة، فهى مواجهة للمشاهد والذراعـــان مضـــمومتان على الصدر، اليمنى فوق اليسرى، وقامت التماثيل أقصر من الطول الطبيعى.

٣-اعتـــناء النحات بصقل الحجر وبدراسة التفاصيل الدقيقة، ويعتنى الفنان بشكل خاص بتفاصيل الأصابع والأظافر.

٤-لم يهتم الكلدانيون بالنحت المجسم بل بالنقوش الزخرفية البارزة وكذلك أعطى الآشوريون النقش البارز وتجسيم الحيوانات الأسطورية اهتماماً بالغاً.

٥-يســـعى الـــنحات الأشـــورى بصـــورة عامة إلى إبراز القوة العضلية والمبالغة فى ذلك.

النحت السومرى

وتنحصـــر المكتشفات النحتية من بلاد الرافدين فى أربعة مناطق هى مـــنطقة أور ولاجاش وتل أسمر ومارى، ففى تل أسمر اكتشفت مجموعة الأرباب والكهنة التابعين لمعبد "أبو" والتى ترجع إلى منتصف الألف الثالثة

ق.م وفيها نلمح الآداب السومرية متمثلة فى الآلهة الكهنة، كما نلاحظ تقدماً فى تحديـد تفاصـيل الوجـه الذى ارتسمت عليه حدقتان واسعتان للغاية، ويزداد اتساعهما حسب أهمية الآلهة، أما الأردية فقد حظيت ببعض التدقيق ولـم يحفـل الـنحات بالتفاصيل التشريحية بل حافظ على رمز الاحترام والخشوع.

ومـن أهم التماثيل التى ترجع إلى منتصف الألف الثالثة ق.م. تمثال جوديـا الجالس الذى يتبع التقاليد السومرية حيث نرى الرأس وقد اكتست بعمامـة وانحسـر الـرداء عـن الكتف وامتلأت واجهة التمثال بالكتابة المسـمارية وبدت الأقدام من تحت الرداء دقيقة النحت ثابتة. أما القامة فقد كانت قزمية لا يزيد الجذع عن أربعة أو خمسة أضعاف طول الرأس.

النحت الأكادى

اكتشـفت عدد من التماثيل التى ترجع إلى العصر الأكادى فى نينوى وسـوزا وآشور، ومن أشهر هذه التماثيل رأس الملك سارجون الذى يعود إلى حوالى ٢٣٠٠ق.م. والمحفوظ فى بغداد، حيث يعكس هذا التمثال الدقة فى التفاصـيل والتصـنيف الهندسى للشعر. هذا فضلاً عن نصب رام سن الـذى يمـثل انتصـاره عـلى قبيلة لولبى فهو من أهم روائع فن النحت الأكادى.

النحت الآشورى

اكتشـفت أهم التماثيل الآشورية فى دور شاروكين وتل حلف وآشور وجـلش. وكـان الـنحت الآشورى فى البداية يحاكى الفن السومرى حتى أصـبح نسـخة منه ثم ما لبث أن استقل تماماً محاكياً أحياناً الفن الأكادى،

وتنقـلب الآداب الدينية إلى أداب بطولية تظهر بطولات الملوك، فبدلاً من الأيدى المعقودة الخاشعة تظهر السياط الممسوكة فى اليد الصارمة، وتبدو الوجـوه حاملة نظرات الحزم مثلما نرى فى نقوش الملك سرجون الثانى والملك شلمنصر الثالث. ومن أروع الأمثلة فى النحت الآشورى مكتشفات دور شاروكين فى خورسباد أو نينوى وهى مجموعة من الأسود والثيران المجـنحة ذات رأس إنسانى يمثل الإله نمرود. وفى لوحة جلجاميش البطل الأسطورى الذى اشتهر بقوته وبحمايته للحيوانات الضعيفة فهو يبدو واقفاً يحمـل أسـداً صـغيراً، ونرى أن أهم ما يميز هذا الفن هو إظهار القوة العضـلية والسعى وراء الدقة النحتية، إلا أن الموضوع فى حد ذاته يبقى رمزياً لأن وضع القدمين بالنسبة للجذع لا يستقيم مع الواقع.

ثالثاً: فن التصوير

يضـــم تصـــوير بلاد الرافدين النقوش البارزة الملونة وغير الملونة والتى تعكس خصائص فن التصوير:

١- لم يعط المصور السومرى اهتماماً للنسب العامة فى الأشكال.

٢- طــبق فــنانو بـــلاد الرافدين منظوراً خاصاً فى التصوير، فحجم الأشـــخاص تكبر وتصغير فى اللوحة تبعاً لمكانة أصحابها الدينية والاجتماعية.

٣- اعــتماد الألوان المبينة فى التصوير كالأزرق والأصفر والبرتقالى وكذلـــك الـــلون الأســـود كمـــا استخدم الآشوريون اللون الأزرق المخضر ببراعة.

٤- اقتصرت المشاهد على الأوضاع الجانبية.

إن أقـــدم الآثار فى وادى الرافدين هى اللوحة الحجرية التى تتضمن نقوشـــاً بـــارزة ترجع إلى الألف الثالثة ق.م والتى عثر عليها المنقبون فى المـــدن القديمة السومرية، ومن أشهرها لوحة النسور ولوحة ملك لاجاش المسمى أور – نينا وفيها تبدو الرسوم الشخصية فى أوضاع رمزية تمثيلية ومكررة لا تتضمن رشاقة ولا تقوم على دراسة فى المنظور والتناسب.

فى الفـــن الأكادى نرى فى لوحة انتصار نارام سن براعة فى النقش الـــبارز مع إهمال واضح للمنظور. وتمثل الأختام الأسطوانية قمة البراعة الفـــنية الـــتى وصل إليها النقاش الأكاوى ثم الآشورى حيث استعملت هذه الأسطوانات كأدوات لتكرار الطبع على الطين الطرى قبل حرقه.

وكـــانت النقوش الحجرية والفخارية أكثرها يمثل الحيوانات والأسود والخيول والماعز، وقد وصل تصويرها حد الروعة عند الآشوريين الذين بالغوا فى تمثيل قوة العضلات والدقة فى تمثيلها.

وقد استعمل الفنان الآشورى طلاءً خاصاً لنقوشه الحجرية والفخارية البارزة، وهذا الطلاء هو أشبه بالميناء أو الخزف ذات الألوان الجذابة مثل اللون الأزرق المخضر.

التصوير السومرى

ومـــن أهـــم مناظر التصوير فى فن سومر لوحة ترجع إلى منتصف الألـــف الـــثانية ق.م وهى ذات وجهيـــن فالوجه الأول يصور مناظر من الحرب والوجه الثانى مناظر من السلام وأطلق على هذه اللوحة اسم الراية حيـــث تتضـــمن هذه اللوحة عشرات من الأشخاص والمحاربين والعربات والخيـــول والـــبقر فى ثلاثة أفاريز عرضية – ولقد لونت خلفية الصورة بالأزرق والأشخاص بالأخضر، أما الأسلوب فهو بدائى ورمزى.

التصوير الآشورى

تـــتطابق خصـــائص التصوير الآشورى مع خصائص النحت، ومن المؤكـــد أن الفـــن التمثيلى لم يكن فى حد ذاته فناً دينياً، ولذلك فإن تماثيل المـــلوك كانت فقط لكى تسجل الأمجاد والانتصارات المرتبطة بهم أو لكى تقـــص عـــلى الناس أساطير بطولة القنص والحرب التى خاضها الملوك والأمـــراء. وهكذا كانت النقوش البارزة والرسوم الجدارية الملونة فى حد ذاتها سجلاً تاريخياً زخرفياً.

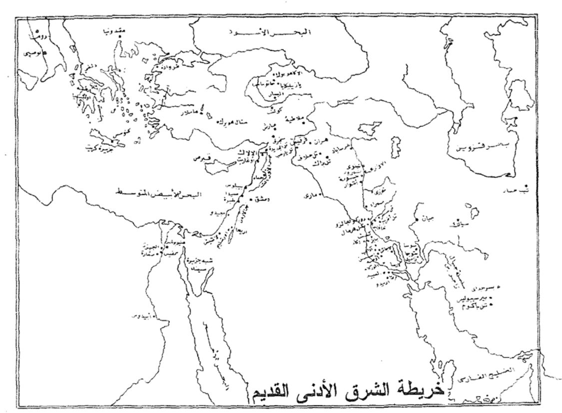
أما نقوش نينوى فتبدو أكثر اكتمالاً ووفرة حيث تسجل حروب آشور ناصـــربال ومشـــاهد صيده وتبدو فيها روعة تصوير الأسود والخيول مما يرفع هذه النقوش إلى أعلى مستويات الفن الراقى المعبر.

ومـــن أروع أمثـــلة فن التصوير الآشورى تلك الرسوم الجدارية التى تـــزين واجهـــة قصر دور شاروكين الذى اعتمدت على عناصر حيوانية مجـــردة، ثـــم أضـــيفت إليهـــا مشاهد واقعية لتزيد من أهمية هذه الصور وتربطها بالأمجاد التاريخية.

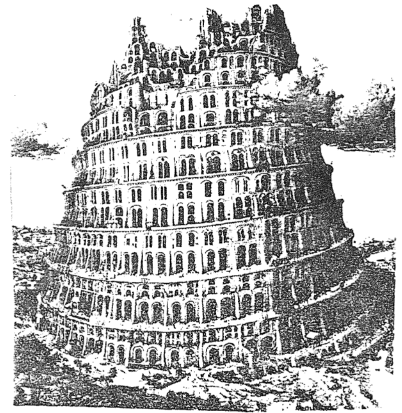
التصوير البابلـــــى

عثر فى بابل وسيبار على العديد من الأسطوانات والجدران الزخرفية التى تجعلنا نعتقد أن الفن البابلى لم يتسم بطابع مستقل عن الفن الآشورى، وليـــس أدل عـــلى ذلك من مدخل بوابة عشتار فى برلين التى ترجع إلى القـــرن الســـابع ق.م، حيـــث كُسى هذا المدخل بالطوب المحروق المطلى بالخـــزف الأزرق وبحيوانـــات تمثل آلهة صورت بطريقة بارزة ولونت بمشتقات اللون الأصفر وهى الأسد والتنين والثور.

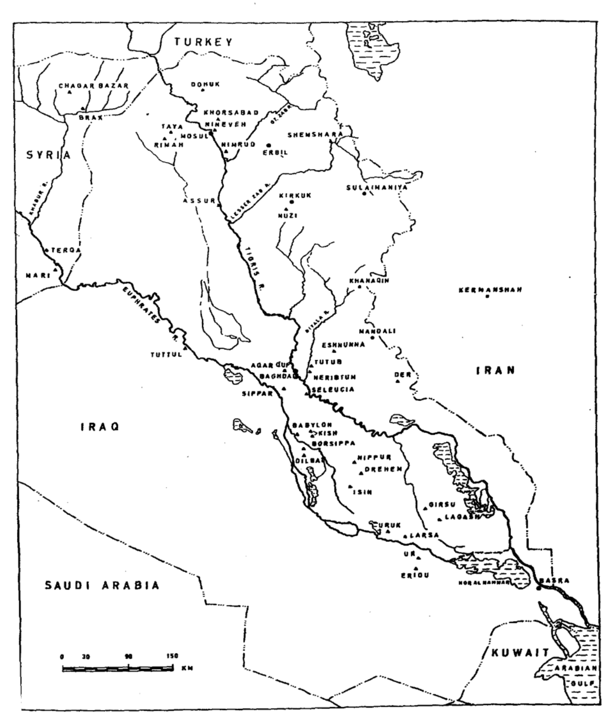
لوحات فنون بلاد الرافدين



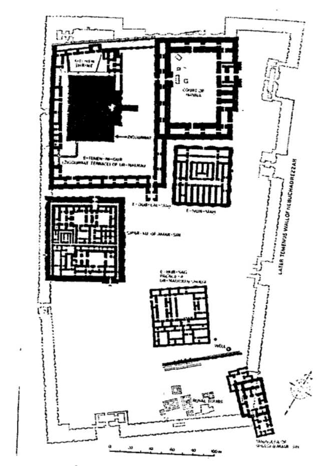
خريطة الشرق الأدنى القديم



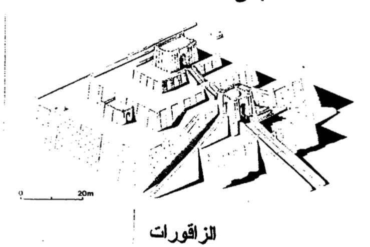
أحد أبراج مدينة بابل



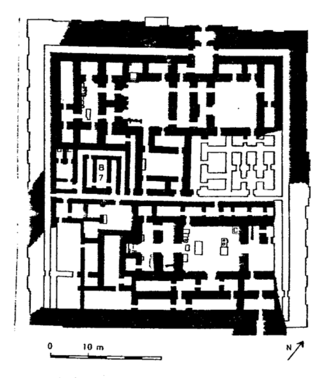
خريطة بلاد الرافدين



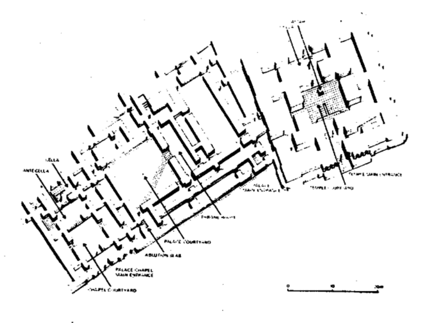
المبانى المقدسة فى مدينة أور



الزاقورات

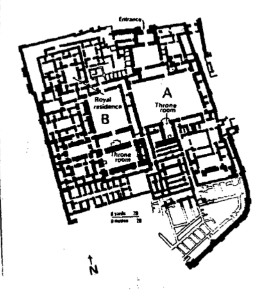


مبانى مقدسة من أور

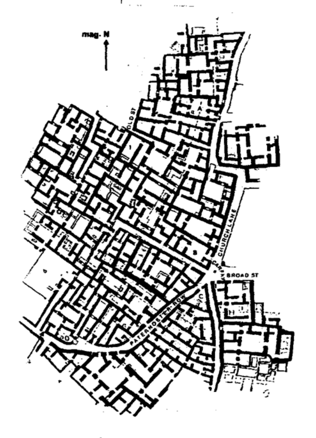


قصر أحد الحكام فى أور

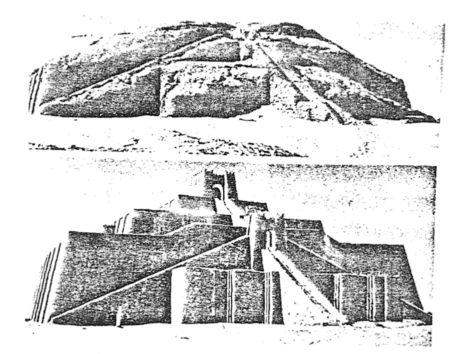




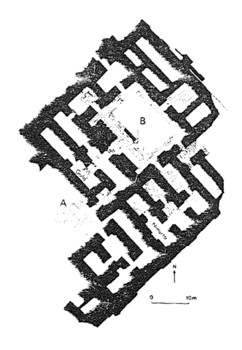
أحد القصور فى مدينة مارى



تخطيط المدينة البابلية



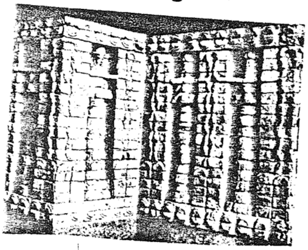
معبد الملك أورنامو فى مدينة أور



تخطيط لمعبد فى العصر الكاشى فى إسن



أمثلة من النحت البابلى



العمارة البابلية







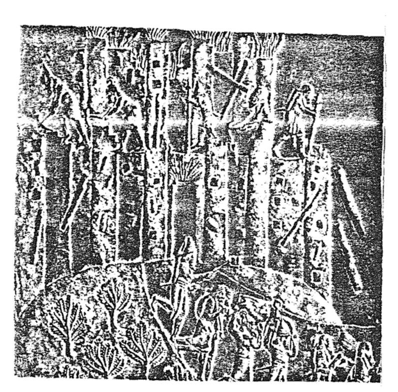







أمثلة من النحت الأكادى





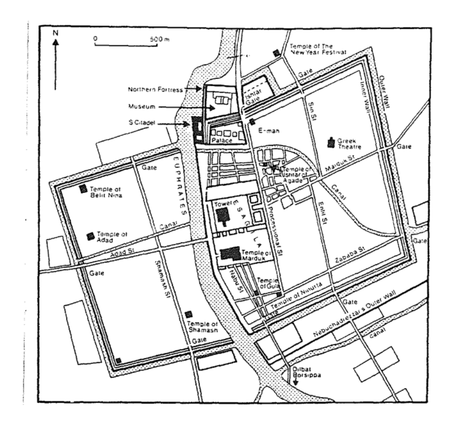
أمثلة من النحت الآشورى



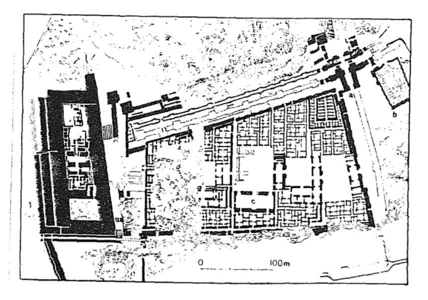


أمثلة من النحت الآشورى

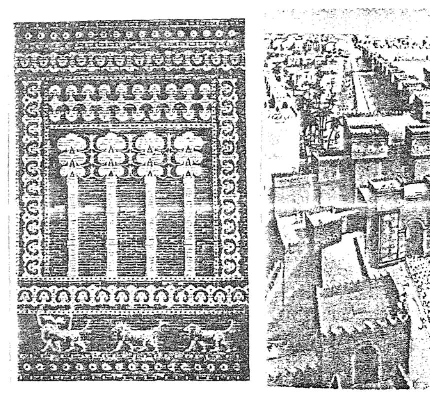




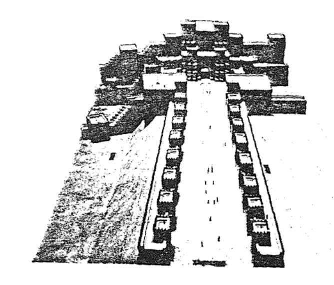
تخطيط مدينة بابل

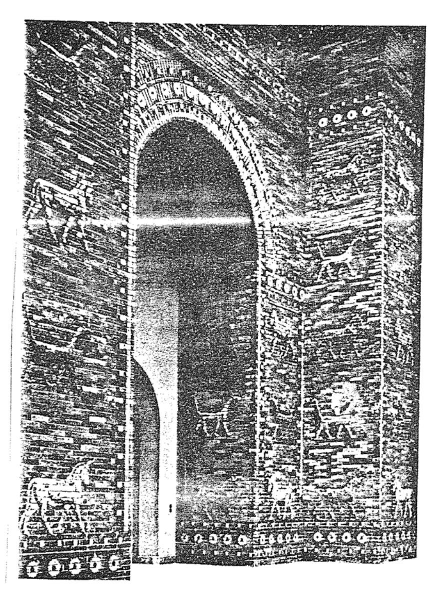


قصر الملك فى بابل

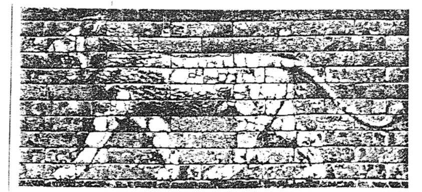


بوابة عشتار بمدينة بابل





بوابة عشتار بمدينة بابل



الفصل الثالث

الفنون الفارسية القديمة

تقديـــــم

فن العمارة

فن النحت والنقوش البارزة

الفنون الفارسية القديمة

تقديـــــم

قامت أسس الحياة الفارسية القديمة على العقيدة التى وضعها زارادشت والتى أوحى إليه بها الإله أهورمزدا Ahurmazda، وكانوا يطلقون على كــتابهم المقدس اسم زاندافستا. وتقوم هذه العقيدة على ثنائية الخير والشر، وأن أهورمزدا مصدر الخير، وأهيرام هو مصدر الشر وهو عدو الإنسان. وبالطبع فإن الصراع بين القوتين قائم ما قامت الحياة.

ولــم تكــن الديانــة فى الحضارة الأخمينية على نفس نمط الديانات الأخرى فلم يكن للإله أهورمزدا معبد بل كان الفرس يعبدونه فى لهب النار رمــز الصـــفاء، وكان الكهنة (المجوس) يقودون طقوس العبادة التى تقوم على التعاويذ والقرابين، كما كان لهم تأثير كبير وسلطان قوى على حاضر ومستقبل الناس.

وكـــانت العـــادة عـــند الفـــرس أن يدهنوا الجثة بالشمع قبل الدفن أو يتركونها للجوارح لتنهشها. وكان سلوك الناس يقوم على الفضيلة المطلقة والشـــرف الشـــامخ والعـــز الـــباذخ وحسن المعاملة وغيرها من الصفات الحسنة.

وتضم بلاد الفرس أفغانستان وإيران وهم من الجنس الآرى ولا يعرف تـــاريخهم إلا مـــنذ القـــرن الســـادس ق.م، وكان أول ملوكهم قورش أو ســـيرهوس الـــذى حكـــم مـــن ٦٠٠ ق.م إلى ٥٢٩ ق.م وهو من أسرة أخمينيس، ثم قام ابنه قمبيز بحملة على مصر واستولى على ممفيس. وبعد أن تولى دارا العرش اخضع الهنود لسلطته ثم حارب الإغريق طويلاً فيما

عرف بالحروب الميدية ووصلت فارس فى عهده إلى أقصى اتساعها وأوج عظمتها وازدهارها.

وكانت نهاية الدولة الفارسية على يد الإسكندر الأكبر حين اجتاح بلاد الأناضــول وهــزمهم فى موقعـــة أسوس عام ٣٣٣ق.م. وتابع الإسكندر انتصـــاراته عــليهم فى مقــر دارهــم وقضى عليهم بعد صراع امتد بين الإغريق والفرس مدة مائتين وثلاثين عاماً.

فن العمـــــارة

رغـــم وفرة الأحجار فى فارس إلا أن معظم مبانى العمارة الفارسية كانت من الطوب المحروق (الآجر) وكانت تغطى بالخشب، وكانت الهياكل عـــلى شكل حجرة ذات مساحة مثمنة أو مستديرة، وكانت الجدران مزينة بكورنيش مزخرف.

أمـــا القصـــور فكـــانت مستطيلة الشكل مرتفعة، ومكونة من بهو ذى أعمـــدة وحدائـــق داخلية مليئة بالأشجار والقنوات والنافورات، ومن أشهر المبانى الأخمينية ما يطلق عليه اسم الأبادانا، وهو قاعة رباعية ذات سقف محمول على أعمدة. وكانت الأعمدة تمتاز بتيجان على شكل ثورين ومزينة بالقـــنوات وتقف فوق قاعدة مشكلة على هيئة زهرة متفتحة مقلوبة الوضع الذى يظهر فيه التأثير المصرى واضحاً.

وكان الابتكار الوحيد الذى ظهر فى العمارة الأخمينية هو الجزء الذى يعـــلو الـــتيجان التى ترتكز عليه عوارض السقف، ويأخذ هذا الجزء شكلاً منحوتاً علَى هيئة حيوانين رابضين متدابرين يتصل عنقاهما وجسماهما من الخـــلف، وقـــد تكـــون هذه الحيوانات ثيراناً أو أحصنة أو مجرد حيوانات

متشابهة، كما تشكل أحياناً رؤوسها على هيئة رؤوس آدمية. وهكذا يلاحظ أن فن النحت الفارسى كان مكملاً للعمارة ولم يكن فناً قائماً بذاته.

وكـــان وضع الحيوانين متقابلين هو أسلوب فارسى مستمد من التراث الإيرانى كما تأثر الفنان الفارسى بالفن المصرى فى زخارف عقود أبواب قصر الملك داريوس التى استعيرت زخارفها من المعابد المصرية.

وكـــان هـــناك نوعـــان مـــن المقابر، النوع الأول مشيد من الطوب المحـــروق (الآجـــر) على شكل مدرج تعلوه حجرة بدون فتحات، والنوع الـــثانى منحوت فى الصخر يضم التوابيت، وكانت جدرانها مزينة بنقوش ملونة.

فن النحت والنقوش البارزة

ممـــا يلفت النظر عند دراستنا للنحت الفارسى عدم وجود آثار كبيرة لفـــن الـــنحت المستقل، وتعتبر النقوش البارزة التى عثر عليها فى قصر برســـوبوليس أهـــم جـــزء فى دراسة فن النحت الفارسى. ورغم أن فكرة تغطيـــة جدران القصور بألواح مرمرية منقوشة بالنحت البارز بمناظر من الأحداث التى جرت فى حياة صاحب القصر مقتبسة من الفن الآشورى إلا أنهـــا تختلف فى الغرض والموضوع، فالمناظر الآشورية تسجل بطولات وشجاعة الملوك الآشوريين فى الحرب والصيد بينما تسجل مناظر القصور الفارسية صورة الاحتفالات التى تقام فى رأس السنة خارج القصر وداخله حين يأتى لهذه المناسبة وفود من البلاد الواقعة تحت الحكم الفارسى ليقدموا الهدايا وفروض الطاعة لملك الملوك.

ومـــن أجمـــل النقوش البارزة على جدران القصر صورة الاحتفالات على جدران الدرجات التى توصل إلى شرفة القصر وقاعة الاستقبال فنرى

صـــفوفاً من صور الأشخاص وهم يصعدون الدرجات وتدل هذه المناظر عـــلى قـــوة الملاحظـــة التى تميز بها الفنان الفارسى فى تصويره التفافه بعضـــهم إلى الخلف ليخاطب زميله أو يضع يديه على كتف صاحبه. وقد نحـــتت صـــور هؤلاء الأشخاص بشكل متكرر وهى سمة من سمات الفن الفارسى الزخرفى.

وفى قاعـــة الاســـتقبال الملكية يشاهد الملك دارا جالساً على العرش ويقف خلفه ولى عهده والحراس حيث يستقبل الملك مندوباً من أمراء ميديا حيـــث نلاحظ فى هذه الصورة ميزة من مميزات الفنان الفارسى عنه من الفنان الآشورى من حيث العناية بإظهار ثنيات الزى الخاص ببلاد الفرس، وكذلـــك ظاهرة إظهار كتف الملك من خلال ثنايا الأكمام مما يوحى بتأثير إغريقى من الجزر الأيونية فى القرن السادس ق.م.

كذلك اهتم الفن الفارسى بتمييز الأجناس المختلفة من خلال الملابس، فالحـــراس "الفـــرس" يرتدون زياً طويلاً به ثنيات وأكمام واسعة ويحملون على الكتف جراباً به رماح، أما الميديون فيرتدون زياً قصيراً تحته سروال ليـــس به ثنيات وقبعاتهم مستديرة، كما يحملون خناجر بها زخارف منقولة عـــن زخارف قبائل السيفيان بإيران ويميز حاملو الهدايا كل بزيه الخاص، مع اختلاف نوع الهدايا التى أتوا بها، ويغلب على هذه النقوش طابع الهدوء حيـــث تجنب الفنان التعبير عن الحركات العنيفة والانفعالات الموجودة فى الفـــن القصصى الآشورى. ويظهر هذا الأسلوب بدون تغيير فن منذ عهد الملك دارا حوالى عام ٥٠٠ ق.م وحتى نهاية الإمبراطورية.

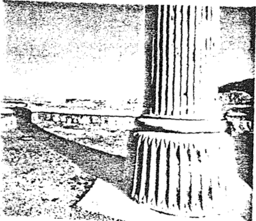
وربمـــا يـــرجع ســـبب عدم ظهور تطور فى فن النحت الفارسى إلى اهـــتمام الفنان بالحصول على تأثير زخرفى، وهذا الأسلوب كان متبعاً فى إيران.

ويتجلى تأثير الفن الآشورى على الفن الفارسى فى بوابة قصر الملك اكسيركسيس حيث نشاهد نحتاً بارزاً لحيوانين مجنحين برؤوس آدمية فالصورة تمثل الملك الآشورى يصطاد أسداً، وقد استخدمها الفنان الفارسى كرمز للتعبير عن موضوع دينى هو انتصار الخير على الشر، أو انتصار إلـه الخير والنور أهورمزدا على روح الشر والظلام أهيرام، وقد رمز الفنان لإله النور بصورة الملك الذى يطعن الظلام ممثلاً فى صورة الأسد.

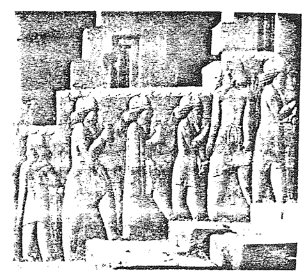
ويتكرر نفس المنظر فى الجدار الخارجى لقصر برسوبوليس حيث نشاهد نقشاً لأسد مجنح يقتل ثوراً، فربما يرمز الأسد المجنح إلى الإله ميترا Mithra أحد أعوان أهورمزدا يقتل أعوان الشر، وهذا المعنى نجد أنـه انتقل فيما بعد إلى الفن المسيحى الذى يعبر عنه صور القديس جورج وهو يقتل حيواناً خرافياً.

وقد انتشرت زخرفة الطوب الخزفى الملون بدلاً من الألواح المرمية المنقوشة حيث نجدها فى قصر الملك بسوسا فى مجموعة القناصة حاملى الرماح الذين يتشابهون فى شكلهم مع حراس قصر برسوبوليس، وقد أظهر الفنان براعة شديدة فى الزى المطرز ذات الألوان الزاهية، فيظهر لون الزى أبيض مصفراً وبه تطريز بالأخضر والبنى. وقد أقتبس الفنان الفارسى أيضاً شكل الأسد الخرافى ذو الأجنحة والقرون من الفن البابلى مما يؤكد استعانة الفرس بالفنانين البابليين الذين يجيدون صناعة الطوب الزخرفى البارز، كما استعان الفرس أيضاً ببعض الفنانين اليونانيين من أسيا الصغرى نظراً لانشغالهم الدائم بالحروب مع جيرانهم.

لوحات الفنون الفارسية القديمة

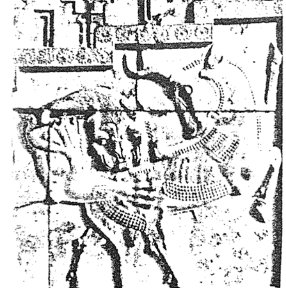


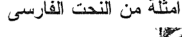
أمثلة من العمارة الفارسية











أمثلة من النحت الفارسى





الفصل الرابع

الفـــنون الإغريـــقية

تقديم

العوامل المؤثرة فى تطور الفنون الإغريقية

العمارة اليونانية

العمارة فى العصر المينوى

العمارة فى العصر الميكينى

طرز الأعمدة

تطور المعبد الإغريقى

المذابح

الخزائن

المسارح

الأماكن الرياضية

السوق

المنازل

فن التصوير الإغريقى

النحت فى الحضارة اليونانية

الفنون الإغريقــية

تقديــــم

إذا تعرضـــنا للفنون الإغريقية بروعتها وجمالها ودقتها لابد أن نشير إلى الحضارة التى مهدت لظهورها.

فقد قامت حضارة بلاد اليونان أثر حضارة ازدهرت فى جزيرة كريت حيــث عـــاش فى تلك المنطقة شعب على درجة كبيرة من الرقى والثقافة واســـتمر لعـــدة قـــرون إلى أن قضت على حضارتهم كارثة طبيعية أدت بالقصـــور فى كنوســـوس وفايستوس وماليا وبذلك سقطت حضارة كريت وقـــامت بعدهـــا حضـــارة اليونان التى ازدهرت وبلغت أوجها فى القرن الخـــامس ق.م واســـتمرت حتى القرن الثانى ق.م إلى أن انتهت باستيلاء الرومان على بلاد اليونان عام ١٤٦ ق.م.

وقبل أن نتعرض للفنون الإغريقية فى عصورها المختلفة منذ البدايات الأولى حـــتى العصر الهللينستى، يجدر بنا الإشارة إلى العوامل الجغرافية والجيولوجية والدينية والاجتماعية والتاريخية التى أثرت هذه الفنون.

العوامل المؤثرة فى تطور الفنون الإغريقية

الناحية الجغرافية

من المعروف أن شبه جزيرة اليونان محاطة بالبحر من ثلاثة جوانب وعلى ذلك ساعدت موانيها الطبيعية على سهولة التجارة، وحمل الفينيقيون تجارتهم إلى هذه البلاد وامتدت اليونان عن طريق بناء مستعمرات لها إلى جـــنوب إيطاليا وصقلية وساعدت الجبال الموجودة على تقسيم اليونان إلى

مـــناطق نفوذ مختلفة ومن هنا نشأت المنافسة بين هذه الولايات فى إبراز حضارة كل منها.

وتمتاز بلاد اليونان باعتدال مناخها مما ساعد على الاحتفالات بالأعياد الرســـمية والاهــتمام بالمــبانى العامـــة كمـــبانى إدارة الأعمال والقضاء والمسارح والمعابد.

الناحية الجيولوجية

أن أهـــم مـــا تمتاز به هذه البلاد وجود الرخام فى أراضيها فى أثينا وجـــزر بـــاروس وناكســـوس لذا فقد استخدم اليونانيون الرخام فى صنع تماثيـــلهم وبـــناء معـــابدهم وكانت هذه الظاهرة من أهم مميزات العمارة اليونانية.

الناحية الاجتماعية

اشـــتهرت الشعوب الإغريقية بحبها وتمسكها بالطقوس الدينية واتضح ذلـــك فى أعيادهم واحتفالاتهم ولقد ولعت هذه الشعوب بالموسيقى والفنون المختـــلفة والألعـــاب الرياضية حتى أنه نشأت فى بلاد اليونان العديد من الألعاب الرياضية التى كان لها الطابع العالمى مثل الألعاب الأوليمبية التى بدأت فى أوليمبيا عام ٧٧٦ ق.م واستمرت حتى الوقت الحاضر.

الناحية التاريخية

تعرضـــت اليونـــان لغزو متكرر من الفرس فى القرن الخامس ق.م وكـــانت نتيجة هذه الغزوات أن هزم الفرس أمام الإغريق فى عدة مواقع برية وبحرية جعلت الإغريق يمجدون هذه الانتصارات. ثم ازدهرت أثينا أبان حكم بركليس فى الفترة من ٤٤٤ – ٤٢٩ ق.م واستمر هذا الازدهار

فى عهـد المـلك فيليب المقدونى وأبنه الإسكندر الأكبر وكثرت الفتوحات حـتى شملت مصر وآسيا الصغرى وامتزجت حضارة اليونان بالحضارة الشرقية وكان لهذا أثر كبير انعكس على كافة الفنون.

الناحية الدينية

كـان الديـن عـند اليونانيين يعتمد أساساً على عبادة الأشخاص أو الظواهـر الطـبيعية وكان لكل بلد أو إقليم أو مقاطعة عبادة معينة وأعياد خاصة بها كما وجدت أيضاً عبادة الأبطال كما كانوا يعتقدون أن لكل قوة مـن القوى الطبيعية إلهاً يسيطر عليها فالشمس إله والقمر إله وكذلك لكل الظواهـر السماوية كالبرق والرعد والمطر والهواء وكانوا يمثلون الآلهة بـتماثيل آدمية ويعتقدون أن آلهتهم لها عواطف مثل الإنسان أى أنها تحب وتـتزوج وتنجب وتفرح وتتألم ولكنها لا تموت بل تعيش إلى الأبد. وكان لـلدين تأثير كبير على الإغريق فيما ظهرت بوضوح فى معابدهم ويرجع هذا التأثير إلى أنهم كانوا ينظرون للدين نظرة فلسفية عميقة ووجدت عدة آلهة منها: زيوس كبير الآلهة وهيرا ربة السماء وزوجة زيوس، أبوللو إله القوة وأرتميتس إلهة الصيد وربة القمر، هرميس رسول الآلهة وإله المطر، أثينا إلهة الحكمة وربة البرق، أريس إله الحرب والعاصفة، أفروديت إلهة الحـب والجمـال، هيفايستوس إله النار، بوسيدون إله البحار، وديمتر ربة الأرض وفستا ربة البيت.

وقـد لعـبت هـذه العوامل متداخلة دوراً هاماً كان له أثر واضح فى الحضـارة الإغريقية عامة وفى الفن خاصة، هذا الأثر يتضح فيما سوف نعرضه من المعالم الفنية فى كل فترات هذه الحضارة.

أولاً: العمارة اليونانية

تعريف العمارة اليونانية

يطلق على العمارة الاسم الحديث Architecture وهو مشتق من الكلمة اللاتينية Architectura الذى ذكره المهندس الرومانى Vitruvius وهذه الكلمة مشتقة من الكلمة اليونانية APXITEKTΩN ومن بين فنون بلاد اليونان العمارة وهى أشهر جانب فى هذا الفن ولكن يصعب فهمها فى بعض الأحيان لأن معظم المبانى قد اندثرت ولأن المبانى تفهم بطريقة صحيحة إذا عرف الإنسان العلاقة بينها وبين المبانى المحيطة بها وكذلك استعمالات هذه المبانى أما قوة تصورنا لمعبد معين فهى ضعيفة للغاية لأن هذا المعبد كان يشع بالحياة فى العصور القديمة والآن نجده واقفاً فى الطبيعة لا تحيط به مبانى أو مسرح ليس به منصة أو ممثلين أو متفرجين.

الحضارة المينوية فى كريت

العمارة

١) العصر المبكر "عصر ما قبل القصور" ٣٠٠٠-٢٠٠٠ ق.م

ليس لدينا معلومات كافية عن عمارة هذا العصر ولكن نعرف أنه كان هناك بيوت واسعة كانت أراضيها وحوائطها تلون باللون الأحمر.

أما المقابر فنعرف أن كل قرية صغيرة كان لها مقابر مستديرة قطرها حوالى ١٣م وكانت هذه المقابر مغطاة بسقف من الخشب والحوائط مائلة إلى الداخل.

٢) العصر الوسيط والمتأخر "عصر القصور"

٢٠٠٠ – ١٤٠٠ ق.م

فى نهايـــة العصـــر المينوى L.M تظهر مدينة كنوسوس إحدى أهم المـــدن الكريـــتية، والتى خلّفت لنا نماذج حضارية مميزة، ولعل أهم مثال أثرى لايزال قائم إلى الآن هو قصر كنوسوسThe Palace at Knossos وهو نموذج للقصور الملكية فى جزيرة كريت، حيث عثر على مثيل له فى مدينة فايستوس وماليا، ولكن يبدو أن أكبرهم كان قصر كنوسوس. يتكون القصر عموماً من فناء رئيسى واسع تحيط به جميع أبنية القصر من جميع الجهـــات، يحـــتوى القصـــر على حجرات متعددة الاستخدام، منها الجناح المـــلكى فى الجـــزء الغـــربى ويحتوى على قاعات ضخمة وحجرة كبيرة تعرف بحجرة العرش Throne Room وأماكن خاصة بالعبادة وحجرات الـــتطهير، كذلك عثر فى القصر على حجرات تحتوى على أوانى فخارية للـــتخزين تســـتخدم لحفـــظ الزيوت والحبوب، وهى تمثل حجرات الجانب الاقتصـــادى للقصـــر الملكى. وقد عرف قصر كنوسوس أنه من القصور الضـــخمة التى تتكون من ثلاثة أو أربعة طوابق بواسطة درج من الحجر، ليسكن فيه جميع الحاشية الملكية ويحتمل أن يكون رواده جزء من موظفى الدولـــة الكبار، فيحتمل أن يكون القصر وبصفة خاصة الجناح الملكى هو قصـــر الحكـــم الـــذى تدار من خلاله أمور البلاد. لذلك زود القصر بكافة متطلـــبات الحيـــاة الكريتية القديمة، ففى الجزء الشمالى نجد المعبد الدينى المزود بصالات للاجتماعات، وهو مجهز للممارسة الدينية على المستوى الشـــعبى آنذاك، كما عثر فى الناحية الشرقية على ورش خاصة بصناعة الأدوات الملكية من حلى وفخار ومجوهرات الخاصة بالطبقة الحاكمة وهى

تقـــنيات أثرية عثر عليها فى حفائر كنوسوس تؤكد تفوق ومهارة صناعة الحـــلى وأدوات الزيـــنة والمشـــغولات المعدنية عالية المستوى المطعمة بالأحجار الكريمة.

ربمـــا كان قصر كنوسوس نموذجاً معمارياً هاماً فى معرفة شكل من أشـــكال الحضــــارة اليونانيـــة القديمـــة، وأن التفوق اليونانى بصفة عامة والكريتى بصفة خاصة فى الفن المعمارى كان قد وصل إلى مستوى متقدم جداً ربما يرجع ذلك لاتصالهم الدائم بالحضارات الشرقية فى مصر والمدن الفيـــنيقية، لذلـــك تفوق الكريتيون فى العمارة وهذا التفوق جعلهم يبدعون زخارف جدارية ورسوم حائطية تواكب تقدم الهندسة المعمارية لديهم، لذلك ارتبط فن الفريسكو ارتباطاً شديداً بالكريتيين فزينوا حجرات القصر الكبير فى كنوســـوس بـــالعديد من اللوحات التصويرية المعبرة عن ثقافة وتراث الكريـــتيين وهى تحمل جانب هام من التطور الحضارى لديهم. فى متحف أثيـــنا نتلمس بعض تلك اللوحات التى تصور جانباً من الاحتفالات الدينية، وبعـــض الألعاب الرياضية مع مجموعة من الرموز الكريتية مثل الفؤوس والأوانى الحجرية ونبات الزعفران أحد أهم النباتات المميزة فى الحضارة اليونانيـــة، وتعتبر لوحة جامع الزعفران من أهم اللوحات التصويرية التى اعـــتمدت عـــلى التصـــوير بطريقة البروفيل (على بعدين) مع مرونة فى الأجسام وتفاعل حركى وجسمانى يعبر عن تقدم فن المحاكاة الطبيعية فى الفـــن الكريـــتى، تطرق لذلك فن التصوير الجدارى فى كريت إلى الحياة الديـــنية، فظهرت صور المتعبدات أو الكاهنات فى الهيئة الدينية من ناحية الملابـــس والأوضاع التصويرية، وهو ما يعكس القدرة الدينية عن شعب كريت فى العصور المينوية المختلفة (المبكرة والوسطى والمتأخرة).

الحضارة الميكينية

فى الألـــف الـــثانى قبل الميلاد جاءت قبائل هندو أوربية من الشمال واســـتقرت فى شـــبه البلبونيز فى ميكينى وأسسوا الحضارة الهيلادية وفى القرن السادس عشر شهدت ميكينى أعظم عصورها وقام بحفر هذه المدينة العالم الألمانى هاينريش شليمان Heinrich Schliemann فى ١٨٧٤ – ١٨٧٨م.

وتمثل آثار مدينة ميكينى نموذجاً للحضارة الهيلادية المبكرة، ويفضل بعـــض العلماء الفصل بين الحضارة المينوية ومراحل تطورها والحضارة الميكيـــنية، وهـــم يعتبرون أن الميكينيين هم أصحاب الأصول الحضارية للإغريق، بينما يعتبرون أن مرحلة الحضارة المينوية كانت مرحلة الجمع والاخـــتلاط والتأثر بالحضارات الشرقية، لذلك اعتبرت الحضارة الميكينية بداية حقيقية لبروز الشخصية اليونانية الأولى وأصبحت مدينة ميكينى دولة قويـــة ســـيطرت عـــلى كافـــة الأقاليم المحيطة بها بما فيها كريت حوالى ١٤٠٠ ق.م.

فى الحقيقـــة أن الفن والعمارة المينوية قد تركوا تأثيراً بالغ الأثر فى الفـــن والعمارة الميكينية، فمن الناحية المعمارية تشابهت إلى حد ما عمارة القصور فى ميكينى مع عمارتها فى كنوسوس، ومع ذلك احتفظ الميكينيون بـــبعض الخصـــائص المعماريـــة التى تتفق مع مفهوم بيئتهم وجغرافيتهم، وكذلك مع الرؤية الاجتماعية المتعايشة هناك.

مـــن أهـــم الأمثلة للتخطيط المعمارى للقصور الميكينية قصر مدينة بيـــلوس Pylos حـــوالى ١٤٠٠ – ١٣٠٠ ق.م حيـــث يتكون القصر من Proplyon أو صـــالة المدخـــل تؤدى إلى Court صالة معدة، تؤدى إلى

Porch أى مدخـــل مسقوف يؤدى إلى صالة مستطيلة Vestibule تؤدى بدورهـــا إلى Throne Room أو حجرة العرش التى تحتوى على أربعة أعمدة يتوسطها مكان لإيقاد النار المقدسة أثناء الطقوس الدينية الملكية. هذا الـــنموذج عرف بالميجارون Megaron وهو تكوين معمارى تميزت به العمـــارة الميكينة يعتمد على وجود فناء واسع تحيط به الحجرات ويتكون مـــن صـــالات ومداخـــل مسقوفة تؤدى إلى بعضها البعض. هذا التخطيط المحورى سوف يكون النواة الأولى للتخطيط المعمارى للمعابد اليونانية بعد ذلك.

وجدير بالذكر أن أحجام القصور الميكينية كانت أقل مساحة من قصر كنوسوس وقد يبدو ذلك واضحاً فى قصور ميكينى وتيرنس Tiryns وفى بيلوس، كما أنها تعتمد على المحاور الطويلة وربما جاء ذلك طبقاً للطبيعة الجغرافية للأراضى الجبلية فى المدينة اليونانية مثل تخطيط قصر Tiryns الذى يرجع إلى ١٣٠٠ – ١٢٠٠ق.م.

من الآثار المعمارية التى اكتشفت فى مدينة ميكينى العمارة الجنائزية التى تتمثل فى المقابر، فقد عثر فى ميكينى على نوعين من المقابر، النوع الأول عـــرف Shaft Graves وهو نوعية من المقابر العائلية التى يتكون مـــن بئر محفور بعمق وجوانبه مبطنة بالفخار والحجارة، يدفن فيه الميت ســـواء مـــنفرداً أو مـــع عائلته حيث يمكن أن يصل عدد الدفنات في البئر الواحد حوالى ستة أفراد، ثم يغطى البئر بحجر ينقش عليه أسماء المتوفين، فى أغـــلب المقابر التى عثر عليها فى ميكينى نجد أن المتوفى يدفن ومعه بعـــض متعـــلقاته الشخصية من أوانى فخارية وحلى وسيوف، بعض تلك المقابـــر استخدمت لوحات خشبية أو جذوع أشجار مغطاة بلوحات حجرية عرفت باسم شواهد القبور.

النوع الثانى من المقابر كانت المقابر الدائرية Tholos θολος، وهو نموذج للعمارة المحلية فى ميكينى وبصفة خاصة مفهوم تنفيذ الحوائط الدائرية للمقبرة، ومن أهم الأمثلة الدالة على تلك النوعية مبنى أو مقبرة كنز أتريوس Treasury of Atreus، وهى المبنى الذى اكتشف بداخله مجموعة من الأدوات الثمينة الذهبية ومنها قناع ذهبى عرف بقناع الملك أجاممنون شقيق الملك مينوس ملك كنوسوس وهما من أهم أبطال الإلياذة عند هوميروس

من هذا المنطلق أطلق اسم "كنز أتريوس" على المبنى. ويبدأ التخطيط المعمارى للمقبرة بمنحدر طوله ٣٦ متر يؤدى إلى الواجهة الأمامية للمقبرة، وهى مبنية من الرخام الملون بالأحمر وبالأخضر، بينما البوابة الرئيسية للمقبرة تتكون من مدخل قائم على عمودين مزخرفين يعلوهما جمالون مثلث الشكل كان يحيط به عمودان أقل حجماً من العمودين السفليين، الأعمدة المستخدمة هنا تعد أولى النماذج المبكرة للعمود الدورى القديم الذى يتكون من بدن مزركش قائم على قاعدة من ثلاث درجات يعلوها تاج بيضاوى مزين أسفله ببعض الزخارف النباتية (البوص). يؤدى هذا المدخل إلى الحجرة الدائرية التى يبلغ قطرها ١٥ متر، ويعلوها سقف مقبب وهو نظام يونانى يعرف باسم corbelled تقوم فيه القبة فوق جدران المقبرة الدائرية دون فواصل، فجدران الحجرة تقل فى الاتساع كلما صعدنا إلى أعلى، وبالتالى تتلاقى الجدران عند بؤرة السقف. ويتكون السقف المقبب دون أن تكون هناك فواصل أو دعائم تفصله عن الجدران مما يوضح محلية الطراز المعمارى فى مدينة ميكينى فى هذا العمل المعمارى بصفة خاصة، والذى يمكن مقارنته بعمل آخر على نفس النمط فى مدخل قصر Tiryns من حيث استخدام المداخل المثلثية الشكل (الجمالون)

وتستخدم الأفكار الهندسية الفطرية المواكبة مع طبيعة الصخور وجغرافية الموقـــع فى إنتاج طراز معمارى يواكب هذه البيئة ويعبر عن شخصيتها، وهو ما يميز العمارة الميكينية إلى حد ما.

أسلوب العمارة اليونانية

يـــتميز أســـلوب العمارة اليونانية ـــ شأنها فى ذلك شأن جميع أنواع العمـــارة فى أى عصـــر ـــ بحاجتها إلى مواد البناء المختلفة ففى العصر الحديـــث مثلاً نستعمل الحديد والصلب والخرسانة والطوب والزجاج، وفى العصـــر الـــرومانى كـــان البـــناء متعلقاً باتساع حجم القبة ودرجة تحمل الأعمدة.

بدايات العمارة اليونانية

لـــم تكـــن العمارة فى البداية مبتكرة فقد وضع اليونان الأحجار فوق بعضـــها مـــع مـــراعاة النسب فى البناء وكان هدفهم الرئيسى هو المظهر الخارجى للبناء وليس التصميم.

ولا نســـتطيع القـــول بأن الإغريق كانوا يعرفون السيطرة على مواد البـــناء فى بداية حياتهم وكما سبق القول أن العصر الميكينى لا يُعرف إلا من خلال المقابر المستديرة θoλos وبوابة الأسد.

العمارة فى العصر المبكر

كـــانت الحوائـــط فى العصر المبكر من الحجر وكان يوضع الحجر بطريقة معينة فى بعض الأحيان. وكانت الأساسات من الطوب المجفف فى الشمس Sun–dried brick وليس الطوب المحروق Burnt brick لذلك كان لابد من إبعاد الطوب عن الرطوبة وكان حجم هذا الطوب يتراوح بين

٦٠سـم و ٤٠ سم فكان الحجر اللازم يجلب من الجبال المجاورة، ويتميز الحجر الجيرى اليونانى Lime stone بأنه سهل التشكيل.

كانت عملية نقل الحجارة عملية صعبة جداً خاصة إذا كانت الحجارة تـلزم لبناء ضخم. أما الرخام فكان غير موجود بكثرة وغالى الثمن لذلك كـان الحجـر يلون بطبقة رفيعة من الجص وكانت اليونان غنية بمحاجر الرخام وقد اختلف أنواعه حسب تكويناته:

أ- رخـام Hymmetus بالقـرب من جبل Hymmetus فى أتيكا ويعتـبر هذا النوع ردئ حيث تكون البلورات كبيرة الحجم وتميل إلى اللون الأزرق.

ب-رخـام Pentelicos نسبة إلى جبل Pentelicos فى أتيكا أيضاً. كان أبيض اللون وجزئياته دقيقة.

ج- رخـام Paros نسـبة إلى جزيرة باروس وهو ناصع البياض من خصائصه أنه لامع وعند تعرضه للضوء يصبح شفافاً.

كـان الـرخام بطبيعة الحال يستعمل فى المبانى الهامة وخاصة المـبانى الديـنية مثل المعابد وكان يقطع إلى قطع مربعة وكانت هذه الحجـارة ترص بجوار بعضها وتلصق عن طريق كماشات حديدية أو من البرونز بطريقة Ashler.

أما استعمالات القوس والسقف المقبب dome فكانت نادرة للغاية فى بلاد اليونان ولدينا بعض الأمثلة منها فى العصر الكلاسيكى.

المنابع الأولى للعمارة الحجرية

تأثر فن العمارة اليونانية بالتأثيرات التى قدمت من الشرق فى القرنين الثامن والسابع ق.م ولكن تطورت العمارة اليونانية فى بداية الأمر بطريقة مترددة إلى أن كونت شخصيتها المتميزة.

مبانى الشرق الأدنى

كانت هذه المبانى من الطين المجفف عدا الأساسات وإطارات الأبواب فكانت من الحجر.

وبالمقارنة مع من شمال سوريا نستطيع أن نلمس التأثيرات الجديدة فى الفـــن اليونانى فنجد هناك استعمال النحت فى واجهات المبانى ومن أحسن الأمثلة على ذلك الإفريز Frieze الذى كان يقام فى القصور الآشورية فى الجزء العلوى من المبنى.

أما من مصر ــ التى كانت مبانيها كلها من الحجر ــ تعلم اليونانيون القيمة الجمالية للأعمدة الحجرية وكذلك أشكالها ومن هنا نفذوا فكرة جديدة فى الأعمـــدة ولديـــنا فى جزيـــرة كـــريت إفريز نحت صغير من القرن الثامن ق.م.

كـــان هذا الإفريز هو النواة الأولى للأفاريز الأيونية Ionic Frieze وفى جزيرة كريت أيضاً لدينا تاج عمود على شكل النخيل Palmette من الحجر وكان هذا النوع سائد فى مصر.

هـــذه الأمثلة هى البدايات الأولى للعمارة الحجرية لبلاد اليونان والتى يمكـــن القـــول أن مصر كانت صاحبة الفضل على بلاد اليونان فى البدء بالعمارة الحجرية سوف تظهر فى بلاد اليونان وتدخل عليها تعديلات كثيرة

بحيــث أصبح هذا الفن أحد الجوانب الهامة التى وصلت إليها اليونان إلى درجة عالية من التقدم.

الإنجازات الأولى للعمارة اليونانية الحجرية

كان أواخر القرن السابع عصر إخصاب بالنسبة للعمارة اليونانية حيث أخــذ الفــنان اليونانى ما وصل إليه زملائه فى القرن الثامن من نظريات وقيمها وعدل فيها.

وكانت هناك مشكلتان رئيسيتان:

الأولى: الســيطرة عــلى مــواد البناء والسيطرة على مشكلة الصراع بين المكان وحجم البناء.

الــثانية: تطويع مواد البناء الممتازة مثل المرمر والرخام والحجر الجيرى ولذلــك أصبح من السهل وضع أساسات قوية للمبانى بعد ما كان استعمال الخشــب والطــوب المجفف والطين هو السائد وبدلاً من الأعمدة الخشبية ظهرت الأعمدة الحجرية.

ولــكى نتحدث عن الإنجازات الأولى للعمارة الحجرية فلابد من إلقاء الضــوء على طرز الأعمدة المستخدمة فى ذلك الوقت وتحليل خواص كل منها.

طرز الأعمــــدة

العمود هو أساس البناء فى العمارة اليونانية ويتغير شكل العمود حسب تشكيله فى أجزائه المختلفة من القاعدة حتى أعلى السقف ونادراً كان هناك مزج بين أشكال الأعمدة لذلك يمكننا أن نعيد تصميم أى مبنى إذا ما وجدنا بعض الأعمدة.

ومن أهم طرز الأعمدة التى استخدمت فى العمارة الإغريقية:

١- الطراز الدورى Doric Order

مـن أهـم صفات العمود الدورى أنه ليس له قاعدة وإنما يقف على الأرضـية مباشـرة وهى الدرجـة العـليا مـن طـبقات البـناء السفلى Crepidoma, Stylobate ويحتوى العمود على ٢٠ قناة غائرة Fluting الـتى تنفصل بعضها البعض عن طريق حافة حادة وفى أعلى العمود نجد حزين أو ثلاثة من الدوائر.

تاج العمود Capital

يتكون تاج العمود من جزئين جزء مستدير Echinus وجزء مستطيل Abacus وعـلى تيجان الأعمدة نجد جزء مستطيل يسمى Architrave وفوقه نجد ما يسمى الإفريز Frieze الذى يبدأ بجزء رأسى الشكل يسمى Triglyph وبين كل اثنين من الـ Triglyphs نجد بلاطة واسعة ملساء تسـمى Metope الـتى كـانت مـلونة أو مزينة بنحت بارز وبين الـ Architrave والإفريـز نجـد سجاف يسمى Taenia تحته جزء صغير ينبـثق منه ستة نقاط تسمى Guttae، وفوق الـ Triglyph تقفز مساحة صغيرة ضيقة بارزة من المبنى تسمى Geison وعلى قاعدته تعلق بلاطة صـغيرة تسمى Mutule التى تزين هى الأخرى بستة من Guttae وبعد ذلـك نجد السقف الهرمى الذى يسمى Sima وهذه الـ Sima كانت تزين عادة برؤوس حيوانات كالأسد لضمان تسرب المياه إلى أسفل.

أمثلة على العمود الدورى

ومن خلال عدة أمثلة من دلفى نجد أن العمود الدورى كان له أشكالاً مختلفة وخاصة شكل التاج ممثلاً فى عمودى معبد أثينا الذى يرجع إلى ٦٠٠ ق.م حيث نجد أن التاج ذو حجم صغير بالنسبة للعمود.

أماكن انتشار العمود الدورى

من الجدير بالذكر أن العمود الدورى طبقاً لشكله هو اختراع فردى وهذه الأعمدة وحدت أشكال الفن اليونانى وبقيت مدة طويلة كما يدل الرسم.

نجد أن هذا العمود انتشر فى جنوب بلاد اليونان وكذلك فى المستعمرات الإغريقية فى الغرب (بلاد اليونان العظمى) وفى جزيرة صقلية.

وعدا المعبد المبكر فى حديقة Assos فى طروادة نجد أن هذا الطراز لم ينتشر فى شرق بلاد اليونان ولكن انتشر فى هذه المنطقة العمود الأيونى.

٢- الطراز الأيونى Ionic Order

كان العمود الأيونى أكثر تنوعاً من العمود الدورى وبعد مرور قرن من ابتكار العمود الأيونى نجد أنه يثبت مكانه على عكس الطراز الدورى وكان يوجد فى اليونان عدة مدارس فى مناطق كثيرة كانت تميز بين كل نوع من أنواع العمود الأيونى.

مكونات العمود الأيونى

العمــود الأيونى فى أساسه جزء من زينة المبنى فى حين أن العمود الـدورى كـان هدفه حمل البناء فوقه، وكان العمود الأيونى مكملاً لزينة المبـنى بالإضافة لنفس الهدف. كان للعمود الأيونى قاعدة على العكس من العمـود الدورى وكان الجزءان المكونان للقاعدة محددين بقنوات عرضية حادة. كانت عدد القنوات الرأسية للعمود الأيونى ٢٤ قناة وهناك فرق آخر فى القـنوات أن القنوات فى الطراز الأيونى أعمق من القنوات فى الطراز الدورى وكذلك العمود الأيونى أقل سمكاً من العمود الدورى وأكثر رشاقة.

وفى العصـر الكلاسـيكى كانت العلاقة بين محيط العمود من أسفل وطـول العمـود ١ : ٥ أو ١: ٦ أما العمود الأيونى كانت نسبة ١: ٨ أو ١: ١٠.

تاج العمود الأيونى

يـتكون مـن جـزئين رئيسـيين الأول هـو Echinus وفوقه الـ Canabes وهو الجزء الذى ينحنى فى الوسط إلى أسفل ويكون به زخرفة حلزونية الشكل من الجانبين، ويربط التاج بالـ Architrave جزء بسيط الشكل وهو Abacus ويختلف العمود الأيونى عن العمود الدورى فى أن الأيونى له وجهان فى حين أن الدورى يُرى من كل اتجاه.

أمـا الأرشـيتراف فى الطـراز الأيونى فيتكون من ثلاثة مساحات مستطيلة الشكل أفقية يزداد اتساعها إلى أعلى أما الأجزاء التى تعلو العمود فله تقريبا نفس الصفات التى رأيناها فى الطراز الدورى فيما عدا اختلاف واحـد وهو اختلاف هام جداً وهو أن الإفريز ليس مقسماً إلى أجزاء ولكن

يكـــون وحـــدة واحـــدة مترابطة (فيمكن تصوير قصة كاملة على الإفريز الأيونى).

أماكن انتشار العمود الأيونى

ظهـــرت فى شرق اليونان عدة أنواع من الطراز الأيونى فمثلاً معبد إفسوس للإلهة أرتميس كما تظهر وردة بجوار الشكل الحلزوني الذى يشبه العيون وفى جزيرة ساموس يختفى الجزء الذى يعلو التاج وفى أثينا يظهر الطـــراز الأيـــونى قبل نهاية القرن السادس ق.م وخاصة فى أعمدة الزينة والأعمـــدة التى تقدم كقرابين مثل مدخل الأكروبوليس فى منتصف القرن الخـــامس ق.م وتتميز بوجود وردتين كبيرتين فى الشكل الحلزونى للتاج، ولديـــنا نوع خاص من هذا الطراز فى معبد الإله أبوللو فى أواخر القرن الخامس ق.م. فى مدينة Passai جنوب أوليمبيا حيث يعلو الحد العلوى من الحلزون وبذلك ينضم أطراف الحلزون إلى الداخل وتصبح المساحة ضيقة بينهما.

٣- الطراز الكورنثى Corinthic Order

ابـــتكر هذا الطراز الفنان كاليما خوس وهو يفوق الطراز الأيونى فى أنـــه يحتوى على أربع واجهات وبذلك تظهر زخارفه من كل ناحية وأقدم مـــثال معـــروف لنا من هذا الطراز وجد فى معبد أبوللو فى مدينة باساى Passai فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م وخصائص هذا الطراز:

١- أنـــه يشـــبه الجـــرس المقـــلوب وكـــل الـــتاج مزخرف بزخرفة الـــ Acanthus وفى كل جانب تبرز ورقة أكانتوس تنتهى بنهاية حلزونية وفى القرن الرابع ق.م. نجد أن زخرفة هذا الطراز قد أصبحت أكثر جمـــالاً ولـــم يعد على التاج أى مساحة فارغة أو خالية مثل: تاج من

معــبد الآلهة أثينا فى تيجيا Tegea. فى نهاية القرن الرابع والعصر الهللينســتى اســتخدم هــذا الطراز من الأعمدة وخاصة فى المبانى الصغيرة مثل المقابر المستديرة فى مدينة هيرودوس وكذلك لدينا تاج مــن معــبد الإلــه أبوللو فى مدينة Dydima بالقرب من ميليتوس ويتضح زخرفة هذا النوع من المقطع الموجود تحت التاج.

أما الطراز الأخير فى طرز الأعمدة فهو الطراز المركب الأيولى.

٤- الطراز الأيولى Aeolic Order

هذا الطراز لم يكن منتشراً فى بلاد اليونان بالصورة التى وجدناها فى الطرز الأخرى ولكن اقتصر وجوده على شمال أسيا الصغرى وخاصة فى Neandria, Laressa وهــو يتكون من شكلين حلزونيين كل شكل منهم يــنمو مــن العمود فى ناحيتين وبينهم زخارف نباتية وأقدم مثال على ذلك يــرجع إلى ٥٨٠ ق.م أو ٥٧٠ فى مدينة Neandria وعاش هذا الطراز من ذلك الوقت حتى نهاية العصر الهللينستى وبالرغم من تشابه هذا الطراز مــع بعــض الأعمــدة المصرية إلا أنه يبدو أن هذا التاج قدم من سوريا وفيــنيقيا وهــناك نظرية تقول أن هذا الطراز من الأعمدة كان الأسس فى اخــتراع الــتاج الأيونى ذات الحلزونات ولكن هذه النظرية لا تعتمد على أساس من الصحة لأن الطراز الأيولى ظل مستعملاً جنباً إلى جنب الطراز الأيونى رغم أن الطراز الأيونى كان أجمل فى الشكل.

المعابـد اليونانية

كــان المعـبد كمــا نعرف هو منزل الإله وكان يسمى عند الإغريق وهــذا الاسم الذى كانوا يطلقونه أيضاً على منازلهم وجاء تطور Olklos المعبد اليونانى مع ازدياد الاهتمام بتماثيل الآلهة التى توضع فى المعبد.

تطور المعبد الإغريقى

١- فى بدايــة الأمر بنى اليونانيون المعبد كمنزل حجرى يحتوى على تمثال الإله الذى كان ينظر إلى مدخل المعبد خلف المذبح الذى كان يمثل محور الارتكاز فى المعبد.

٢- لــم تكــن صور الإله على شكل شخص ولكن فى بعض الأحيان كــانت عــبارة عــن حجر بسيط مغطى ببعض الثياب وبعد ذلك أصــبحت تمــاثيل الإلــه أضخم وأفخم وهناك بعض الأعمال من الذهب والعاج والمواد الثمينة صنعت على يد أكبر الفنانين فى كل عصر.

٣- كــانت المعــابد تــتجه فى العادة إلى الشرق (مدخلها إلى الشرق) وكــانت هذه العادة تتغير إذا كان المكان غير مناسب لوجود جبال مثلاً أو أنهار أو منحدرات فكان المدخل يوضع فى اتجاه آخر وهو الاتجاه الغربى.

٤- كــان الشكل الأساسى للمعبد يشبه المنزل وهذا الشكل تطور عن الميجارون وهو شكل المنزل فى العصر الحجرى وكان عبارة عن حجرة مستطيلة يقف أمامها عمود أو عمودين ويكونوا بذلك صالة أمامية للمنزل.

وقـــبل أن نتناول المعابد اليونانية المختلفة نعرض بصورة سريعة بعض الملاحظات:

- كان المعبد على شكل مستطيل يحوطه فى كثير من الأحيان صف واحد من الأعمدة وفى بعض الأحيان صفان وكانت المسافات بين هـــذه الأعمدة متساوية وكان الداخل إلى المعبد يصعد عدة درجات التى تكون أساس المعبد Stylobate ثم يجتاز الأعمدة الأمامية ثم يصل لصالة عرضية وهى البرستيل Peristyle. ثم يدخل للجزء الرئيســـى فى المعبد وهو عبارة عن حائطين ينتهيان بغمود مربع وفى الوسط نجد عمودين المدخل اللذان يؤديان إلى حجرة صغيرة تســـمى Pronaos ثم منها عن طريق باب إلى الحجرة الرئيسية للمعـــبد وهى حجرة العبادة التى تسمى Naos أو Cella . وكان بهـــذه الحجـــرة عادة تمثال الإله وخلف هذه الحجرة توجد حجرة مغـــلقة من ناحية الـــ Naos ومفتوحة من الجهة الأخرى المقابلة لـــلمدخل وهـــذه الحجـــرة تســـمى الحجـــرة الخـــلفية وهى Opisthodomos وكانت تستعمل لحفظ القرابين والهدايا المقدمة إلى الإله ويأخذ مدخل هذه الحجرة شكل مدخل المعبد.

المعبد الدورى فى اليونانى
حتى القرن الخامس ق.م

وأقــدم معــبد يونــانى محفوظ لنا من مدينة Thermos ترموس فى أترووريا وهو معبد الإله أبوللو.

وكــان يتكون من حجرتين الأولى هى الحجرة الرئيسية وكانت بدون Pronaos وكــانت مقسمة إلى جزئين عن طريق صف من الأعمدة يقف الوســط والحجرة الخلفية كذلك مقسمة إلى جزئين عن طريق عمودين فى الوسط.

ومن أوائل القرن السادس لدينا معبد الإلهة هيرا فى أوليمبيا الذى يبلغ أبعــاده ١٨×٥٠م ومحاط بستة أعمدة فى الجهة العرضية و ١٦ عمود فى الجهة الطولية.

وهــنا تظهر ملامح جديدة للطراز الدورى فنجد أن صف الأعمدة فى الوسط يختفى ويحل محله فى Cella صفان فى الأعمدة التى ترتكز على الحوائط العرضية.

وكــان الشكل السائد للأعمدة فى العصر الأرخى هو ١٦×٩ أعمدة، أمــا معبد أبوللو فى كورنثة فيرجع إلى ٥٤٠ ق.م وكان مكوناً من ١٥×٦ عمــود وأساساته تشبه معبد هيرا فى أوليمبيا ولكن مع فارق واضح وهو وجــود حجــرة فى الوسط كان بها تمثال الإله وكان مدخلها من الحجرة الخلفية للمعبد وهذه الحجرة مقامة على أربعة أعمدة.

ورغــم صــغر معبد أفايا Aphaia فى إيجينا Aegina الذى يرجع للقرن الخامس ق.م. وأبعاده ٢٦×١٤م والأعمدة ١٢×٦ عمود فإنه يحتوى عــلى شــئ جديد وهو أن أعمدة الحجرة الداخلية كانت مكونة من طابقين

واستمرت عادة استخدام طابقين من الأعمدة فى الحجرة الوسطى حتى منتصف القرن الخامس ومثال على ذلك معبد زيوس فى أولمبيا .

وفى أركاديا Arkadia لدينا معبد الإله أبوللو فى مدينة Passai الذى بناه المهندس المعمارى بوزانياس من Iktinos وهو الذى بنى أيضاً معبد البارثنون وهذا المعبد يحمل طريقة جديدة فى بناء الحجرة الوسطى cella وكانت أعمدته أيونية وعددها ١٥×٦ عمود وقد صمم المهندس هذه الأعمدة على هيئة أنصاف أعمدة تلتصق بجدار الـ Cella والشئ الغريب فى هذه الحجرة هو وجود عمود فى الوسط على الطراز الكورنثى من الناحية الجنوبية أمام حجرة خلفية يوجد بابها فى الناحية الطولية للمعبد جهة الشرق.

وربما كان هذا التقسيم ملحاً لوقوع المعبد فى أحضان جبل Lykaion حيث أن تمثال الإله لم يكن موجوداً فى مكانه الطبيعى نظراً لوجود العمود الكورنثى فى الوسط ووضعه المهندس فى الحجرة الخلفية المفتوح بابها إلى الشرق وهذا هو أول شكل من هذا الطراز فى المعابد فى العمارة اليونانية.

معبد البارثنون

خصص معبد البارثنون للإلهة أثينا بارثينوس (العذراء) وكان يقع على الأكروبوليس فى أثينا.

صمم هذا المعبد المهندسان اكتينوس Aktinos وكاليكراتيس Kallikrates بالاشتراك مع النحات فيدياس Phidias فيبلغ طول المعبد ٣١×٧٠م وله ١٧ عمود طولى و ٨ عرضى أى ٤٦ عمود وقد بلغ الطراز الدورى فى هذا المبنى ذروته ولو أنه لم يلتزم مائة فى المائة

بالطراز الدورى إلا أننا لا نجد جمال هذا المعبد ودقته فى أى أماكن أخرى وقد بنى هذا المعبد من التبرعات التى قدمها حلفاء أثينا لحمايتهم وكان هذا المعبد رمز الفخر والكبرياء أكثر منه رمزاً للورع والإيمان.

وقد ظهرت فى هذا المعبد عدة مبتكرات معمارية جديدة على العمارة اليونانية منها:

أ-يصل القطر العلوى للعمود ٣/٤ قطره عند أسفل البدن لتفادى ظهور العمود نحيفاً.

ب-كانت أعمدة الأركان أكثر سمكاً من باقى الأعمدة لتفادى خداع النظر.

ج-تقل المسافة الفاصلة بين عمود الركن والعمود التالى له من كل جانب حوالى ٢٤ بوصة عن غيرها من المسافات وذلك لإيجاد تناسب بين أعمدة الزوايا وباقى الأعمدة.

د-مراعاة أن تميل الأعمدة للداخل ميلاً بسيطاً عن معدل إقامتها رأسية لإحداث نوع من التعادل مع ميل الخطوط الرأسية.

هـ-مساحة البلاطة الملساء Metope الوسطى فى الإفريز أكبر حجماً من غيرها تجنباً لخداع النظر.

و- يميل الجمالون للداخل بحوالى ١٣,٥ درجة وهى درجة ميل لا تسمح بأن تلقى الكرانيش بظلها على المنحوتات الموجودة داخل الجمالون.

وقد استغرق بناء هذا المعبد حوالى ١٥ عاماً فى الفترة من ٤٤٧ – ٤٣٢ ق.م. فى فترة حكم بركليس وكان المبنى بالكامل من المرمر وكانت الواجهة مكونة من ثمانى أعمدة وكانت تكون واجهة متسعة وكانت تبدو الواجهة كأنها مكونة من صفين من الأعمدة لأن أعمدة المبنى الداخلى كانت لا تقف على مستوى واحد مع أعمدة الواجهة وكانت الصالة الداخلية مقامة على دورين من الأعمدة وفى الغرب كانت تقع الحجرة الخلفية للمعبد

Opisthodomos وبهـــا أربعـــة أعمدة يحتمل أن تكون أيونية. وتعكس مـــنحوتات معبد البارثنون التى قام بنحتها الفنان العظيم فيدياس Phidias مـــدى العظمـــة والـــثراء فى بناء هذا المعبد حيث تظهر روائع فنية من المنحوتات سواء على الجمالونات أو الأفاريز فضلاً عن تمثال الإلهة أثينا بارثينوس فى الحجرة الرئيسية للمعبد والذى كان يمثل نقلة فنية خطيرة فى عالم النحت فى بلاد اليونان فى العصر الكلاسيكى.

المعابد الأيونية حتى القرن الخامس ق.م

نلاحظ فى المعابد الأيونية أنها فى الجوهر أغنى ومتعددة الجوانب عن المعابد الدورية رغم أن الشكل الأساسى لها لا يختلف عن المعابد الدورية وإذا تحدثنا عن النظام الأيونى فتكون منطقة شرق اليونان هى النواة التى انطلق منها هذا الطراز.

فقـــبل منتصف القرن السادس صمم المهندسان ثيودورس وبريوكوس فى جزيـــرة ســـاموس معبداً ضخماً للإلهة هيرا وهو ما نسميه معبد هيرا الـــثالث حيـــث أقيم هذا المعبد على أنقاض معبدين لهذه الإلهة فى العصر الجومترى وهو معبد ١، ٢.

معبد الإلهة هيـــــرا رقم ١

هـــذا المعبد طوله ١٠٥م وعرضه ٥٢ م ومكوناً من ٨ – ١٠ × ٢١ عمود وكان هذا المعبد أول بناء أيونى ضخم وتعكس أساسات المعبد طبيعة المعـــبد الأيـــونى وهى وجود صفان من الأعمدة تحيط المبنى كله وهو ما نســـميه Pseudo-dipteroi ويحـــتمل أن معظم معابد غرب بلاد اليونان تعكس هذا الطراز للمعبد الأيونى.

معبد الإلهة هيــرا رقم ٢

كان هذا المعبد محاطاً بصفين من الأعمدة الأول عبارة عن ٥٦ عمود ونجــد أن المهندس قد حذف عمودين من واجهة المعبد حتى تأخذ الواجهة شــكلاً متناسقاً مع أعمدة المبنى الداخلى وأعمدة الصف الداخلى عبارة عن ٤٨ عمــود، ١٩×٨ أعمــدة وأما الحجرة الأمامية والرئيسية للمعبد فكانت مقسمة إلى ثلاثة أروقة عن طريق صفين من الأعمدة.

معبد لإلهة أرتميس فى إفسوس

يعتبر هذا المعبد من أشهر المعابد الأيونية اليونانية على الإطلاق وقد قــام ببــنائه مهــندس مــن كنوســوس هو Chresiphron وساعده ابنه ثيودوروس الذى أشرف على اكتمال المبنى وكانت أبعاد المبنى ١١٥× ٥٥ م وهــذا المعبد يشبه فى أساسه معبد الإلهة هيرا فى ساموس ولكن كانت واجهة معبد أرتميس إلى الغرب وتحتوى الواجهة على ثلاثة صفوف من الأعمدة كانت ٢١ × ٨ عمود فى الواجهة، ٩ فى الخلف، وفى الشرق كان هــناك صــفان مــن الأعمدة كل صف منهما عبارة عن ٩ أعمدة وكانت الأعمــدة الــثلاثة للحجرة الخلفية تظهر كصف ثالث مثل الواجهة واستمر بــناء هذا المعبد فترة تزيد عن مائة عام، وكانت أعمدة هذا البناء مزخرفة بصور نحتية ترتفع اكثر من مترين فى كل عمود.

معبد الأرخــثيــون

يعتــبر معبد الأرخثيون على الأكربوليس فى أثينا من أجمل وأغرب المعــابد الأيونيــة وقد بدأ فى بناء هذا المعبد فيما بين ٤٢١– ٤١٤ ق.م. وانتهى العمل فيه ٤٠٦ – ٤٠٥ ق.م وقد زاد من صعوبة المهمة التى قام

بهـــا مهندس هذا المعبد وعودة السطح على الأكروبول وقد تغلب المهندس المعمـــارى عـــلى هـــذه الصعوبات بأن صمم المعبد على ثلاثة ارتفاعات وبـــدون نظـــام معين وأمام الحجرة الرئيسية فى الشرق كانت هناك صالة أمامية ذات ٦ أعمدة وعلى مستوى أعمق تقع الصالة الشمالية وبها أيضاً ٦ أعمـــدة أربعـــة فى الواجهـــة و ٢ فى الناحية العرضية ومن هذه الصالة الشمالية يدخل الزائر إلى حجرتين صغيرتين كانت بها مذابح صغيرة وكما قلـــنا من قبل يحتوى هذا المعبد على ظاهرة نادرة وهى وجود أعمدة على شـــكل نســـاء فى الجزء الجنوبى منه وهى شرفة سقفها محمول على ستة تمـــاثيل لفـــتيات متدثرات برداء كثيف يحملن فوق رءوسهن تيجاناً محلاة بـــزخارف نـــباتية مـــربعة تحمل فوقها العارضة الأيونية الثلاثية، وتقف الفـــتيات عـــلى مرتفع صناعى وسميت هذه الفتيات الحاملات للسقف باسم حاملات القرابين Caryatides. وكانت تقام الشعائر المقدسة لآلهة المدينة فى هذا المعبد.

المعابد فى العصر الكلاسيكى

والعصر الهللينستى

فى هذه الفترة أصبح الشاغل الوحيد للعمارة هو زيادة ضخامة المبانى وأشكال الزينة بها وأما التصميم فلم يختلف كثيرا عن الطريقة المألوفة وفى هـــذا الوقت أعيد بناء المعابد الأرخية وشجع الحكام فى العصر الهللينستى على ذلك وساهموا بأموال طائلة وقد خرجت لنا عدة مبانى رائعة من هذه الفـــترة وقـــد تحول المعماريون فى هذا العصر إلى تخطيط المبانى العامة والخاصـــة لأن المـــبانى الدينية التى ظهرت فى العصر الكلاسيكى كانت تكفى الحاجة الدينية ولما كان المهندسون قد وصلوا فى تخطيط المعابد فى

ذلك الوقت إلى قدر عظيم من الكمال فى الناحية الهندسية فقد اتجهوا فى هذا العصر إلى زيادة زخارف المبانى خاصة وأن الثراء الذى ظهر فى الممالك الشرقية فى ذلك الوقت قد ساعدهم على ذلك ونتجه لذلك نلاحظ تدهوراً فى الناحية الفنية والكمال الذى شاهدناه فى العصر الكلاسيكى. وليس غريبا فى ذلك العصر أن يختفى الطراز الدورى من الأعمدة بقوته الهائلة ويحل محله الطراز الأيونى والكورنثى لدرجة أن هذين الطرازين استعملوا فى بعض المعابد الدورية ولا نجد جديداً فى المعابد الدورية فى القرن الرابع ق.م.

١- معبد الإله أثينا فى Tegea نجد أن التصميم لا يختلف عما عهدناه ولكن نجد تيجان أعمدة كورنثية للأعمدة الملتصقة بالحائط.

٢- فى العصر الهللينستى أعيد بناء معبد أرتميس القديم فى إفسوس الذى دمر عن طريق حريق شب فيه وأعيد بنائه على مستوى أعلى من المستوى السابق وبنفس التخطيط والشكل حتى أن الأعمدة كانت تحتوى أيضاً على زخارف نحتية عبارة عن تماثيل الأشخاص بكامل حجمها الطبيعى محفورة على بدن الأعمدة أعلى القاعدة مباشرة.

٣- تم صنع تمثال أخر لهذا المعبد فى العصر الهللينستى للإلهة أرتميس إفسيا التى كانت تظهر ولها أكثر من عشرة ثديان تغطى الصدر من الأمام.

٤- ومن أشهر المعابد فى العصر الهللينستى معبد الإله أبوللو فى ديديما Didyma بالقرب من ميلتوس وبدأ فى بنائه عام ٣١٠ ق.م وطوله ١٠٩ × ٥١م وأعمدته ١٠×٢١ عمود وهو يشبه فى تخطيطه شكل المعبد الأرخى.

وصف المعبد

أ- كـــان المعـــبد محاطاً بصفين من الأعمدة وكانت الحجرة الرئيسية محاطـــة بأعمدة مربعة ملتصقة بالجدار وتشبه هذه الحجرة الفناء فى المنزل.

ب- داخـــل هـــذه الحجرة كان هناك حجرة على الطراز الأيونى ولها واجهة مكونة من ٤ أعمدة.

ج- بيـــن الحجـــرة الرئيسية والصالة الأمامية كانت توجد صالة ذات عموديـــن لها سلالم مفتوحة على الحجرة الرئيسية للمعبد وبلغت زخـــارف هـــذا المعـــبد درجة كبيرة من التطور الفنى والزخرفة الفنية.

المذابـــح

كان المذبح وليس المعبد هو المحور الرئيسى التى تدور حوله العقيدة اليونانيـــة ونقصـــد بذلـــك القربان، لذلك كانت هناك أماكن للعبادة ليست بالضرورة معابد وكان لابد من احتوائها على مذبح ففى أوليمبيا على سبيل المثال كان المكان المقدس ليس معبد زيوس الضخم والمذبح المقام به ولكن المذبـــح القديم الذى وجد بمفرده قبل بناء هذا المعبد بوقت طويل. ونلاحظ أن المـــناظر التى تصور تقديم القرابين فى فن رسم الفخار كانت كثيراً ما تترك المعبد أو على الأكثر تدلل عليه بعمود واحد فقط ولكن تصور تقديم القـــرابين بالتفصـــيل أى صورت المذبح وتمثال الإله كاملاً فى الصورة. وكان المذبح يوجد عادة فى شرق المعبد وعند المدخل وكان المذبح البسيط يـــتكون مـــن فرن مفتوح فوق كتلة من الحجر يحرق عليه القربان حيث يتصـــاعد دخـــان القربان إلى الآلهة فى السماء، أما آلهة الأرض والعالم السفلى فكانت تحرق القرابين لهم فى حفرة أرضية.

وقد تطورت المذابح الأيونية خاصة فى شرق بلاد اليونان إلى مبانى ضـــخمة تحتوى على سلالم أمامية التى يصل المرء عن طريقها إلى مكان واسع محاطاً بالجدران التى عليها بعض الزخارف.

ومـــن أشـــهر المذابح على الإطلاق: مذبح زيوس فى Pergamon والموجـــود الآن فى متحف برجامة ببرلين الشرقية وكان هذا المذبح يقف بمفرده فى العراء أيضاً وليس بجوار معبد ويبلغ طوله ٣٦م وحول الشرفة العـــليا كـــان هناك صف من الأعمدة يحيط بالمذبح بالكامل وكان الإفريز الذى نحت هذه الأعمدة مزيناً بالزخارف من النحت وتصور الصراع بين الآلهة والعمالقة.

وقــد بُــدأ فى بناء هذا المذبح عام ١٨٠ق.م وانتهى تحت حكم الملك أتاللوس الثانى فى الفترة من ١٥٩ – ١٣٨ق.م وبينما كان مذبح زيوس فى بــرجامة أضخم المذابح فى الشرق كان هناك مذبحاً ضخماً فى سيراكوز للإله زيوس بناه هيرون Hieron الحادى عشر من جيلاً وبلغ طول هذا المذبح ٢٠٠ م وكان يتسع لتقديم ٤٠٠ ثور فى الاحتفالات الدينية.

ومــن المــبانى التى لها وضع خاص مبنى دينى لا يحوى تمثال لإله وإنما عبارة عن حجرة لإقامة الشعائر الدينية المرتبطة بعبادة الآلهة ديميتر و Kore كــورى وهــذه الشــعائر كانت تسمى Mysteries وكانت هذه الشعائر تتطلب حجرة مغلقة ذات مقاعد للجلوس لتمارس هذه العبادة وكان يوجد ما يشبه خشبة المسرح فى وسط الحجرة.

ونطــلق على هذا المبنى Telesterion وكان هذا المبنى عبارة عن حجــرة مــربعة ذات مداخل عديدة ويتقدم هذه الحجرة صالة أعمدة ومن أشهر المبانى المحفوظة لنا فى Eleusis والذى عهد بركليس بتصميمه إلى المهــندس Iktinos الــذى وضع تصميم البارثنون وفى هذا المعبد صمم المقــاعد عــلى الجوانــب وفى الوســط صفين من الأعمدة يدوران حول الحجرة.

أمــا فى القرن الرابع ق.م فقد أعيد تصميم هذا المبنى وبقيت المقاعد فى الجوانب الأربعة، أما الأعمدة فأصبحت ٤٢ عمود أى ٧×٦ عمود وفى الوسط كان يوجد ما تسميه المنصة.

الخزائـــــن

بداية من العصر الأرخى كانت المدن اليونانية تحفظ التقدمات المقدسة والقـرابين الخاصة بكل دولة فى الأماكن المقدسة ذات الصفة العالمية مثل دلفى وأوليمبيا. وكانت هذه الخزائن تأخذ شكل المعبد الصغير ولم تكن هذه المـبانى معابد ولكن كانت أماكن لحفظ القرابين الصغيرة التى تخص دولة معيـنة أو أشـخاص مثل الملوك والحكام وما إلى ذلك وكانت هذه المبانى ذات زخـرفة غـنية وتأخذ عادة شكل ميجارون وهو المنزل فى العصر الميكينى.

وهـذا المبنى يتكون من حجرة مستطيلة الشكل ولها صالة أمامية بها عمودين عند المدخل.

ومن أشهر الخزائن الدورية هى خزينة Sikyon لما بها من زخارف نحتية وبنيت على الطراز الدورى.

كان هناك العديد من الخزائن للدول اليونانية وقد حفظ لنا عشر خزائن وكانت هذه الخزائن تتبع شكل المعبد الدورى الصغير وأحمل هذه الخزائن هى الخزينة المقدمة من أهالى مدينة Gella التى بنيت عام ٤٩١ ق.م.

أمـا أشـهر الخزائن الأيونية والتى بنيت على الطراز الأيونى فهى خزيـنة Siphnos وتعتبر هذه الخزينة من أحسن الأمثلة التى حفظت لنا وقـد قدمها أهل جزيرة Siphnos فى عام ٥٢٥ق.م وحلت تماثيل الفتيات محـل العمودين الأماميين وقد زخرفت هذه الخزينة بزخارف نحتية غنية عـلى جـانب الطريق المقدس فى دلفى والذى يؤدى إلى معبد الإله أبوللو وكذلك فى مدخل الإستاد الأوليمبى.

المســـــارح

كان الرقص من أهم ما يميز الاستعراضات اليونانية القديمة لذلك كان شكل المسرح البسيط ليس أكثر من مقاعد بسيطة تحيط بمكان الرقص الذى سنســميه Orchestra وليــس مثل المسرح الحديث فى وقتنا الحالى الذى تصمم مقاعده من ناحية واحدة أمام خشبة المسرح. وبمرور الوقت كثرت أهميــة الحديــث بيــن الناس والراقصين لذلك أغلقت ناحية من المساحة المخصصــة لــلرقص ببناء مرتفع يمثل الخلفية وفى البداية استخدم الناس المســاحة التى أمام هذا البناء كخشبة للمسرح أما أماكن الجلوس فأصبحت تشــغل أكثر من نصف الدائرة حول الأوركسترا، هذه المساحة المخصصة لــلمقاعد Cavea وكــان يستلزم وجودها فى مكان على منحدر تل أو فى بطــن جبل كى يساعد ذلك فى وضوح أصوات الممثلين عن طريق صدى الصــوت المنــبعث من الطبيعة ويرجع أصل وجود المسرح اليونانى إلى الاحتفالات الدينية التى كانت تقام للإله ديونيسوس فى القرن السادس ق.م وكمــا قلــنا كانت المقاعد تبنى بشكل دائرى وفى المسارح الضخمة كان يوجــد ممــرات بيــن الطوابق للوصول إلى الدرجات العليا وتسمى هذه الممــرات Diazoma ويتخلــلها ممــرات رأسية تسمى Paradoi . وفى الوسط كان يوجد عدة مقاعد من الرخام تستعمل لكبار الشخصيات والكهنة أمــام الأوركسترا، وكانت مساحة المسرح غير مغطاة لذلك لم يسمح ذلك بوجود بناء معمارى ولكن الشئ الوحيد الذى كان يسمح بزخرفة معمارية هى الممــرات الــتى تــؤدى مــن الجوانــب إلى Cavea والأوركسترا واســتخدمت هــذه الممرات لدخول المشاهدين والممثلين وخروجهم. ولما كــانت القطــع المسرحية فى أصلها مرتبطة بالعبادة فقد كان من الطبيعى

وجـود معـبد صـغير بالقرب من مبنى المسرح وكذلك وجود مذبح أمام المعبد.

مسرح ديونيسوس فى أثينا

يوضح لنا مسرح ديونيسوس فى أثينا تطور المسارح اليونانية فقد بنى هـذا المسـرح فى القرن السادس ق.م على المنحدر الجنوبى الشرقى فى أثينا.

وصف المسرح

كان عبارة عن أوركسترا دائرية ولم يكن هناك مكاناً حقيقياً للجلوس وفى القرن الخامس ق.م استلزمت أحداث المسرحيات المعقدة وجود حائط خلف الأوركسترا ليساعد على فهم الموقف فى المسرحية.

فى نهايـة هـذا القرن تم نقل الأوركسترا إلى بطن الجبل قليلاً فسمح ذلـك بوجـود صـفوف مـن المقاعد وكانت المقاعد السفلية من الرخام والصـفوف الـتى تـليها من الخشب وفى أعلى المدرجات كانت المقاعد مـنحوتة فى الأرض أمـا الحـائط الخلفى وراء الأوركسترا فكان يخدم غرضين من ناحية المسرح:

١- كان يمثل خلفية العروض المسرحية.

٢- مـن خارج المسرح حيث كان يمثل رواقاً للأعمدة خاص بمعبد الإله ديونيسـوس إلـه المسرح. وبعد ذلك فى القرن الرابع أعيد بناء هذا المسرح وأصبحت المدرجات أوسع وأعلى وتتسع لـ ١٧ ألف مشاهد وأحـتوى البـناء الجديد على أجزاء أخرى ملحقة أمام الحائط الخلفى تسمى Skene.

وقد استُعملت هذه الأجزاء لوضع بعض اللوحات التى ترتفع إلى أعلى وتـنزل إلى أسـفل بعـد انـتهاء المسرحية لكى يختفى وراءها الممثلين لاستخدامها فى تغير ملابسهم بين الفصول ولعمل المكياج اللازم لكل دور من الأدوار.

مسرح إبيداوروس

مـن أجمـل المسـارح اليونانيـة المحفوظة لدينا حتى الآن مسرح إبيـداوروس الخـاص بمعبد الإله أسكليبيوس إله الطب ويرجع إلى القرن الـرابع ق.م ويتسـع مدرجاتـه لحوالى ٣٠ ألف مشاهد ويحدثنا المؤرخ Pausanias عـن المهـندس الـذى بنى هذا المسرح وهو Polykretus ويمتاز هذا المسرح بوجود صفوف أمامية خاصة للطبقات العليا من الكهنة والحكام والموظفين الرسميين وكان مقاعدهم تختلف عن باقى المقاعد حيث كـان لها مساند وفى بعض الأحيان كان يكتب أسماء كبار المشاهدين على هذه المقاعد.

وقـد حفظـت لـنا بعض المسارح اليونانية فى المناطق العديدة مثل سيراكوز وديلوس وإرتيريا وإفسوس وبرجامة.

الأماكن الرياضية

كانت المسابقات تقام فى بلاد اليونان ليس على شريط بيضاوى مثلما هــو متبعاً الآن ولكن على شريط مستقيم ينحنى فى نهايته لذلك فإن شكل الإســتاد Stadion اليونــانى عبارة عن مبنى طويل رفيع يحيط بالشريط السابق الذى يبلغ طوله ١٩٢م وكانت مدرجات الإستاد فى بدء الأمر عبارة عــن مدرجــات من الطين وبعد ذلك أصبحت تُبنى من الرخام والأحجار وتــوازى هــذه المدرجات شكل شريط المسابقات الذى كان ينتهى بنهاية نصــف دائــرية أو نهايــة مربعة من أحد الجوانب، أما نهاية الشريط من الجانب الأخر فكان يأخذ شكلاً معمارياً.

وأحسن مثال على ذلك الإستاد الرياضى فى أثينا الذى أعيد بنائه على الطراز القديم فى عام ١٨٩٦م لكى يقام به أولى الألعاب الأوليمبية الحديثة ومن المعروف أن الألعاب الأولمبية أقيمت لأول مرة فى مدينة أوليمبيا عام ٧٧٦ق.م.

أما الألعاب التى تتطلب مكانا مغلقا مثل المصارعة والملاكمة وما إلى ذلك فكانت تقام فى مبانى تسمى Palaestra وكانت عبارة عن مبان مربعة الشكل مسقوفة.

الســــوق

كان السوق (الأجورا) مركزاً للنشاط الحيوى لأية مدينة يونانية ويعتبر أهم مركز للتجمع وقلب المدينة الحالى حيث كان مكانا للتجمعات الخاصة بالحياة اليومية والحياة العامة ويجتمع فيها الناس ليناقشوا الأمور السياسية

ويتعرفوا على أخر الأبناء أو ينشدون بعض الشعر هذا إلى جانب الوظيفة الرئيسية للسوق وهى البيع والشراء.

وكما يعتقد اليونانيون القدماء أنه لا يجب أن تكون هناك مدينة يونانية متحضرة دون أن يكون لها سوق إذ أن بالنسبة لسوق أثينا فيعتبر من أهم الأسواق.

سوق أثينـــا

يعتـــبر مـــن أهـــم الأسواق التى عرفتها بلاد اليونان طوال العصور الـتاريخية وكان هذا المكان فى البداية مكاناً لاجتماع الأكليزيا حتى أواخر القـــرن الســادس ق.م حيــث انتقلت اجتماعات مجلس الشعب إلى أماكن أخرى.

فى هـــذا الســوق أقيمــت أقدم المباريات الرياضية وكذلك مسابقات الرقص والغناء واحتفالات الأعياد الأخرى، أما أهم شوارع المدينة فيجب أن يمر بوسط هذا السوق.

كـــانت المســافات تقاس من مركز هذا السوق حيث يوجد المذبح ولم تكــن الســوق فى أثينا مركزاً رئيسياً لمدينة أثينا فحسب بل لمنطقة أتيكا بالكامل.

الأروقـــــة

ومن أهم المبانى الملحقة بالأسواق ما نطلق عليه رواق الأعمدة Stoa ويوجـــد العديد من هذه المبانى فى العمارة اليونانية فقد كان الرواق عبارة عـــن بـــناء تقف فيه الأعمدة فى صفين وكانت هذه الأعمدة فى البداية من الخشـــب وتوجـــد هـــذه الأعمدة بطول المبنى ومن أقدم هذه الأروقة التى وجدت فى بلاد اليونان هو الرواق الذى وجد فى ساموس بجوار الهيريون

(معـــبد هيرا فى ساموس) وقد تنوعت أغراض استعمال هذه الأروقة حيث أصبحت تتناسب مع المكان الذى أقيمت عليه وكانت تستعمل كمخزن لحفظ التماثيل والهبات التى تقدم للإلهة ومنها ما كان يستعمل كمعرض للبضائع إذ كان يلحق بهذه الأروقة دكاكين صغيرة فى الحائط الخلفى.

كان الرواق يستعمل أيضاً كمكان ليحتمى به الناس من المطر أو من حرارة الشمس، وهذا الغرض الأخير يعتبر الغرض الرئيسى الذى من أجله بنيت هذه الأروقة.

كان الرواق يستعمل أيضاً مكاناً لاسترخاء المرضى كما هو الحال فى الرواق الذى وجد فى مدينة إبيداوروس بالقرب من معبد أسكلبيوس وكان الرواق أحيانا يستخدم كمكان لإقامة بعض الاحتفالات التى تقام فى الهواء الطلق أمام المعابد كما فى منطقة أرجوس أو للاحتفالات ببعض المناسبات مثل الانتصار فى المعارك الحربية كما حدث فى مدينة دلفى.

نجد فى بعض العصور اللاحقة أنه قد أضيفت بعض الحجرات الخلفية التى كانت تستعمل كحجرات للنوم والطعام كما حدث فى الرواق الذى أقيم بجـــانب معـــبد الإلهة أرتميس فى منطقة أتيكا. وإذا كان الرواق قريبا من المسرح فكان يستخدم كمكان للاستراحة بين فصول المسرحيات التى كانت تمثل على المسرح. أما أشهر الأروقة فهو الرواق الذى أقيم فى سوق أثينا فى القرن الخامس ق.م ويسمى الرواق المزخرف حيث استعمل كمعرض لـــلوحات الفـــنية لمشاهير الفنانين فى القرن الخامس ق.م وكان يجتمع فيه الناس أيضاً وله أغراض كثيرة منها:

١-مناقشة الأمور السياسية.

٢-حضور بعض القضايا التى تناقش هناك.

وهـو يـتكون من صف أعمدة خارجى على الطراز الدورى وصف داخلى على الطراز الأيونى ولهذا كانت تبدو أطول من الأعمدة الأمامية.

وكـان هـناك أروقة تقام على طابقين حتى يكون هناك مكان متسع للكثير من الزوار ومثالاً على ذلك الرواق الذى أقيم فى العصر الهللينستى فى سوق أثينا الذى بناه الملك أتاللوس Attalos ملك برجامة فى منتصف النصف الثانى من القرن الخامس ق.م. واستخدم كمتحف لدارسة الدراسات الكلاسـيكية وذلك بعد إعادة بنائه وفى الخلف كانت توجد بعض الحوانيت الـتى تستخدم كمخازن. إلى جانب هذه الأروقة التى توجد فى سوق أثينا هناك أروقة أخرى مثل رواق الإله زيوس والرواق الملكى.

المنـــازل

بالرغم من وجود مبانى عامة كثيرة فى أثينا كالتى ذكرناها من قبل سواء كانت مبانى عامة أو مبانى دينية فإننا نعتقد أن وجود المبانى الخاصة بالسكان فى هذه المنطقة كان أمراً حتمياً ويبدو أن الشوارع فى أثينا كانت ضيقة ومتعرجة.

كانت المنازل الخاصة فى أثينا تتكون من طابق واحد وقد ذكر بعض الكتاب أنه كان توجد مبانى مكونة من عدة طوابق ويمكننا أن نطلق عليها المســاكن الشـعبية لأن كانت تسكنها الأسر الصغيرة وتعرف هذه المبانى باســم Donoikia. ومن معلوماتنا عن المجتمع اليونانى القديم نعرف أن المرأة كانت تقيم دائماً فى المنزل وأما الرجل فكان يقضى معظم وقته فى الخــارج خاصة فى السوق ولا يعود إلى المنزل إلا لتناول الطعام أو النوم فقــط ونعــرف أنه كان يوجد فى بعض الأحيان حراس يقومون بحراسة المــبانى العامـــة والشوارع وكانت معظم المبانى بسيطة الشكل من الطين

والطـــوب وكمـــا ذكـــرنا كانت الشوارع ضيقة حيث وصف أحد الكتاب الطريق الموصل لأعلى الأكربول بأنه يسمح فقط بمرور خمسة أفراد.

ولكـــن عـــن الرغم من وجود مساكن صغيرة كثيرة كان هناك منازل الأغـــنياء حيث كان يخصصون حديقة داخل البيت وذلك لحب اليونانيون لـــلهواء الطـــلق وكانت أغلب المواد المستخدمة فى هذا البناء من الطوب وكانت بعض الحوائط من الخشب أما السقف فكان يغطى بالفخار المحروق أو الخشب.

أمـــا بالنســـبة لقيمة المنازل فكانت تختلف طبقاً لحجم ومكان المنزل فتتراوح بين ٣٠٠ مينا أو ٥ مينات فى العام إذا ما كانت مؤجرة وقد ذكر لـــنا بعـــض الأدبـــاء مـــثل بوزانياس بعض المنازل الشهيرة مثل منزل Advasus فى أرجـــوس ومنزل أمفيتاريو فى طيبة ومنزل منيلاوس فى إسبرطة لكن للأسف لم يصلنا شئ عن هذه المنازل.

يـــبدو أن المـــنازل كانت ضخمة ولكنها غنية من الداخل حيث وجود الأثـــاث القيم والحجرات المرسومة وفى الفناء كان يوجد أعمدة من الرخام حيـــث كان المنزل يبدو بسيطاً من الخارج، أما فى الداخل فكان يدل على الـــثراء البساطة فى نفس الوقت ويكثر عدد الكراسى والأرائك فى المنازل اليونانية حيث كان المنزل يستخدم فى التجمعات المختلفة كذلك كانت توجد مواقد للتدفئة أو بالنسبة للتهوية فى الصيف فكانت توجد بعض النوافذ العليا بجانب أن الحجرات كانت تفتح على فناء واسع فى وسط المنزل Atrium والذى كان يقوم بإنارة المنزل نهاراً.

وقد ذكر لنا الشاعر هوميروس أن الطابق الخاص بالنساء يوجد أعلى المـــنزل أما الأماكن المخصصة للرجال فكانت توجد فى الطوابق السفلية ولكن فى العصور الكلاسيكية نجد أن أكثر المبانى كانت عبارة عن طابق

واحـــد لذلك كانت هناك أماكن مختلطة للرجال والنساء وقد اكتشفت بعض المـــنازل فى أثيـــنا عن طريق الحفائر وهى تعطينا فكرة عن طريقة بناء المنازل.

فــن التصوير اليونانى

رغم العدد الهائل من الأواني الفخارية المحفوظة في متاحف العالم إلا انــه يمثل قدر ضئيل جدا من الإنتاج العالمي للفخار في العالم القديم. ويعد علم دراسة الطرز الفنية للفخار اليوناني من أخصب العلوم الأثرية وأكثرها دقــة، وذلك لان الآنية الفخارية نموذج للمخلفات البشرية المباشرة والعامة لكل الطبقات، وبالتالي يمكن لهذا العلم أن يقدم لنا رؤى تاريخية مباشرة في علم الآثار، كما أنه يطلعنا دائما على جانب حيوي من الاستعمالات اليومية لإنسان العالم القديم.

تعــتمد صــناعة الأوانــي الفخارية على أسلوب معاجلة الخام الأصلي الذي تصنع منه الآنية وهو الطين الذي يحتوي على نسب مختلفة مــن المعادن كالحديد والكوارتس والعديد من الشوائب والمتعلقات الأخرى من رمل وأملاح ومخلفات زراعية ومواد عضوية. وتتحكم نسبة الحديد في تحديــد لــون الطين بعد الحرق، حيث كلما زادت نسبة أكسيد الحديد في الطين كلما اقترب لونه من الأحمر الداكن والعكس صحيح.

مــن هــنا كان لون الفخار ونوعية الطين لهما الأهمية الأولى في معرفة المكان الذي صنع منه الفخار، كما يمكن من خلاله تحديد العلاقات الــتجارية والسياســية بيــن الدول وبعضها قديماً، بل أن الفخار يدل على نوعيــة الســكان أنفسهم وثرائهم وفقرهم. فالرسومات التي قد توجد على الأوانــي الفخاريــة قــد تــدل عــلى ثقافــة عصر معين بموروثه الديني والاجــتماعي، كمــا أنــه يمكــن بالتحاليل الكيميائية معرفة بعض المواد

العضوية التي استخدمت بواسطة الإناء مثل الزيوت والعطور وغيرها من تلك المواد.

وتعتمد صناعة الفخار على مهارة الفخرانى (صانع الفخار) الذي يبدأ بتناول كتلة من الطين النقي من الشوائب ويضعها على العجلة الفخارية (وهى عبارة عن عمود رأسى يحمل في أعلاه قرصا أفقياً يدور حول نفسه بتحريك بدال بالأرجل) ويتم التعامل مع كتلة الطين Lump بالعجن بقوة حتى تخلو من الغازات والهواء، ثم يبدأ الفخرانى في تشكيل الآنية بصورة أولية بعمل ثقب في وسط الكتلة أثناء دوران القرص مع رفع يده لجوانب الإناء لتكوين حائط الآنية، وتستمر عملية الصقل حتى يتشكل الجسم الخارجي من الإناء. بعد ذلك يبدأ الفخرانى بتشكيل العنق والقاعدة والأيدي حسب الطراز المستخدم. وما أن تنتهي تلك العملية يسحب الإناء بهدوء إلي الفرن المعد لحرق الفخار، وتتوقف صلابة الإناء على درجة حرارة الفرن وعلى المدة التي يوضع فيها.

بعد ذلك تأتى عملية الصقل والتلوين والزخرفة بألوان مختلفة ومادة زجاجية Glaze للتلميع والصقل، ثم يوضع مرة أخرى في الفرن لتثبيت الألوان. بعض الأواني كانت تحتاج إلى تلوين مرة أخرى ورسم أشكال معينة ثم يعاد الإناء إلى الفرن لتثبيت الرسم. تلك العملية الخاصة بالتلوين والزخرفة عادة ما كانت تتم بواسطة شخص آخر غير الفخرانى، تكون مهنته هي الرسم أو التصوير، وفى بعض الأحيان كان يسجل اسم صانع الآنية واسم راسمها معاً. هذا لا يعنى أن معظم الأواني الفخارية من إنتاج شخصين بل يمكن أن يكون صانع الآنية هو نفسه راسمها مثل الفنان الإغريقي الشهير Exekias في منتصف القرن السادس قبل الميلاد.

هناك بصفة عامة نوعان من الفخار: الأول على درجة من الشعبية سريع الإنتاج غير مصقول، والثانى أوانى مزخرفة ومعتنى بها ومصقولة بطـبقة لامعة يطلق عليها اسم (سراميكس) ,Ceramics نسبة إلى منطقة κεραμεικος.

وقـد عرف اليونانيون منذ عصر الحضارة المينوية أوانى كبيرة للـتخزين تعـرف باسم Pilhoi كانت تزخرف بزخارف بارزة على هيئة خطوط متموجة وزخارف هندسية Linear .

احتـلت الـزخارف البحرية والنباتية والهندسة القدر الأكبر من الـزخارف الفخاريـة اليونانية، كذلك نجد الموضوعات الأسطورية تحتل المرتـبة الـتالية وهى مسـتمدة اغلبها من القصص الأسطورية المرتبطة بقصـص الآلهـة أو مـن الإلياذة والأوديسية لهوميروس. هذا إلى جانب المناظر الجنائزية والاحتفالات الديونيسية والأثينية والألعاب الأوليمبية، إلى جـانب مـناظر للحيوانات الأسطورية ومناظر الصيد والمنظر الرياضية ومناظر الولائم الجنائزية.

استعمالات الأواني الفخارية

تـندرج تحت العديد من الاستخدامات، فلدينا آواني للتخزين مثل الأمفورا Amphora,Necamphora, Stamnos, Pelike, .

- أوانى الخـلط والنبيذ مثل الكراتير Column Krater ,Volute K.,Calyx K.,Bell K.,Lebes.
- أوانى لصب السوائل أو الماء مثل Hydria.
- أوانى الشراب مثل الكنثاروس Kanthoros ,Skyphos.
- أوانى للمستحضرات الطبية وللتجميل.
- أوانى للطقوس الدينية و الجنائزية.

مراحل تطور فن الرسم على الفخار اليوناني

المرحلة المينوية

في تلك المرحلة ظهرت ثلاثة طرز من الأوانى الفخارية، الأول: كان الكاماريس Kamares Style نسبة للموقع الذي عثر فيه على تلك الأوانـــي فـــي كريت ويرجع هذا الطراز إلى حوالي القرن الثامن عشر ق.م. وكانت زخرفة هذا الطراز كانت برسومات بألوان زاهية على هيئة أشـــكال هندســـية على أرضية سوداء اللون عرفت في المرحلة المينوية المتوسطة. في القرن السادس عشر بدأت الرسومات البحرية تسيطر على زخارف الأواني وامتزجت مع الزخارف النباتية، إلا أن أسلوب التصوير كـــان محـــورا بعـــض الشـــيء وتعرف تلك الرسومات باسم Motifs المستوحاة من الطبيعة. خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشر وفى المرحـــلة الميـــنوية المـــتأخرة تبدأ الأشكال البحرية والنباتية تقترب من المحاكـــاة الطـــبيعية وتميزت بصور الأخطبوط البحري الذي أعتبر أحد رموز الحضارة المينوية المتأخرة.

المرحلة الميكينية

استمدت أصول زخرفتها للأواني الفخارية من وحي الفن المينوي والتزمت بمراحل تطوره.

المرحلة الهللينية

عـرفت أولى الفـترات الهلليـنية بإنتاج الفخار حتى أن التصنيف التاريخي لتلك المرحلة في بدايتها اعتمد على الأواني الفخارية في ابتكار المسمى التاريخي له وهو فخار العصر الهندسي أوGeometric Vases.

تسـتمر المرحلة الهندسية خلال فترة القرون العاشر والتاسع ق.م. وفيها يقسم الإناء إلى أقسام متعددة تملأ ببعض الأشكال الهندسية المختلفة مـثل الدوائر والمثلثات والمعينات والخطوط المستقيمة والزجزاج. وفى منتصـف الإنـاء تقريبا يصور موضوع أسطوري أو جنائزي في اغلب الأحيـان. إلا أن أسلوب تصوير الأجسام الآدمية كانت خاضعة للأسلوب الهندسي فالرؤوس دائرية والجزء العلوي مثلث الشكل والأطراف خطية. وقد انتشر هذا الطراز بصورة كبيرة في بلاد اليونان ولدينا نماذج عديدة منه في متاحف العالم.

مرحلة العصر المستشرق

فـي نهايـة القـرن الـثامن. يظهر تطور ملحوظ في الرسومات الفخاريـة حيـث يبدو التأثير الشرقي في تطور معالجة الصور البشرية بأجسـام ضـخمة و يمكن بسهولة التعرف على فخار العصر المستشرق Orientalization فـي كونهـا مـزيج بين الأسلوب الهندسي وتطور الصـور البشـرية التي اقتربت نوعاً ما من المحاكاة الطبيعية وإن غلب عليها الضخامة والمبالغة في تصوير أجسام الحيوانات والبشر.

المرحلة الأرخية والكلاسيكية

في تلك الفترة التي تمتد من القرن السابع تقريبا وحتى نهاية القرن الخـــامس، تطور فن التصوير على الأواني الفخارية تطورا جذريا، حيث ظهــرت نوعية من الأواني الفخارية اجتاحت عالم الإنتاج الفخاري عرفت باســم الرســومات السوداء على الأرضية الفاتحـــة Black-Figured. والرسومات الحمراء على الأرضية السوداء Red – Figuered.

تميــزت أوانى B.F بتصـــوير الموضـــوعات والزخارف باللون الأسود على الأرضية الحمراء بلون الطين المحروق، وقد ظهر هذا النوع مـــنذ القرن السابع تقريباً وازدهر في القرن السادس عندما ظهر مجموعة من الفنانين تخصصوا في هذا النوع مثل إكسيكياس Exekias، الذي برع فـــي اســـتخدام اكـــثر من لون على الآنية مثل اللون الأبيض في تصوير الملابس.

بيـــنما كان ظهور طراز R.F مرتبطاً بالقرن السادس حوالي ٥٣٠ ق.م. وفيه تحدد الرسومات على سطح الإناء بعد الحرق ثم تملأ الفراغات حـــول الأشـــكال المرسومة باللون الأسود ثم يتم الحرق مرة أخرى فتغدو الرســـومات حمـــراء على أرضية سوداء اللون. في تلك الفترة بدأ الفنان يســـتخدم موضـــوعات عديـــدة من الحياة اليومية وبداية ظهور التكوينات المعمارية في التصوير مثل المعابد والمسارح.

فخار العصر الهللينيستى

فخار القرن الرابع

خـــلال تـــلك الفـــترة تظهر مجموعة من الأواني ذات استخدامات عديدة خاصة بالحياة اليومية والطقوس الجنائزية Lekthos، الاستخدام الشـــائع لها هو كشاهد قبر يوضع فوق التابوت، الإناء كله أبيض علية بعض الرسومات الملونة ومحدد بخطوط خارجية Outline حول إطار الشكل أو الأشخاص المصورة. فى هذا النوع بدأ الفنان اليوناني التعمق فـــي إبراز الأجزاء التشريحية للجسم البشرى كما قدم لنا رؤية مفصلة لـــلملابس، أيضـــا قـــدم لأول مرة بداية تصوير حالات التأمل والحزن والشـــجن بواسطة إتقان نظرة العيون وانحناء الوجوه، أيضا يلاحظ ان فـــنان تلك الفترة بدأ في استخدام المنظور فلأول مرة يظهر الإحساس بالعمق والبعد الثالث للأشكال المرسومة.

كذلـــك فـــي تـــلك الفترة ظهرت أنواع من الأواني السوداء كلها تزخـــرف فقـــط برسومات هندسية أو نباتية على هيئة أفاريز بارزة عـــرفت باســـم Megarian Bowls، وتلك كانت البداية في التفكير لعمـــل أوانـــي صـــغيرة من الفضة والبرونز تصنع بطريقة الطرق Repousse بـــرعت فيها مدرسة الإسكندرية الفنية وتعرف الأواني الفضـــية باســـم Toreutiks وتؤرخ بالفترة ما بين القرن الرابع قبل الميلاد وحتى القرن الأول الميلادي.

فخار العصر الهللينيستى المتأخر

خـــلال تـــلك الفترة تظهر من جديد الأواني الفخارية ذات الطينة الحمـــراء ولكن لامعة من الخارج وبدون زخارف أو رسومات إلا أن تلك الأواني كانت معتنى بها جيداً، وفى بعض الأحيان كان لون الآنية ضـــارب إلى الصـــفار أو القرمـــزي. تلك الأواني عرفت باسم التيرا سيجيللاتا Terra-Sigillata في أغلب الأحيان تزود الآنية بختم أسفلها عـــليه اســـم الورشـــة المنـــتجة لها مما يسهل التعرف على مصدرها وتأريخهـــا. وقد استمر هذا النوع مزدهر في العصر الروماني وبصفة خاصـــة فـــي منطقة شمال أفريقيا واسيا الصغرى حتى القرن الخامس الميلادى.

النحت الإغريقى

يعتبر النحت اليونانى بجانب أشعار هوميروس والدراما الإغريقية وفلسفة أفلاطون من الإنجازات الضخمة التى تركتها الحضارة اليونانية وكان أول من اهتم بالفن اليونانى العالم الألمانى Winckelmann فى القرن الثامن عشر. ويرجع الأصل فى النحت اليونانى إلى الحاجة الدينية والرسمية مثل تقديم القرابين للآلهة فى المعابد وفى الأماكن العامة أو تقديم هذه القرابين إلى الموتى ومن أهم هذه المصادر الأدبية فى النحت بوزانياس وبلينيوس أما المواد التى يصنع منها النحت فكانت البرونز والمرمر والطين والخشب والعاج.

النحت فى العصر المينوى

قد تبدو آثار كنوسوس نموذجاً معبراً عن الفن الكريتى ليس على المستوى الملكى فقط، بل أيضاً على المستوى الشعبى، ومن أهم الأعمال الشعبية كانت المنحوتات المصنوعة من التراكوتا (الطين النيئ)، وهى أعمال شعبية تستخدم إما للعبادة أو لتقديم القرابين، فلدينا نموذج لرجل عار يرتدى حزام معلق به خنجر، كما أنه يرتدى قبعة مميزة فوق الرأس والجزء السفلى من الجسم مغطى بثياب مزركشة طبقاً للأسلوب الشعبى فى كريت، وقد يبدو العمل نموذج لتقديم القرابين، فتعدد تلك النماذج من التراكوتا تعبر عن إتقان الكريتيين لهذا الفن.

وتبلغ درجة الإتقان فى الفن الكريتى ذروتها فى إنتاج المشغولات الذهبية والنماذج الفخارية المعروفة بالفاينس Faience، فمن ناحية المشغولات الذهبية كان التأثير المصرى والفينيقى واضحاً فى الأسلوب

الفــنى مــن ناحيــة تخطيط العمل ومهارة الفنان، ومن أهم القطع الذهبية (دبــوس أو تعليقة Pendent) من العصر المينوى المتوسط، تؤدى فيها الازدواجية الحركية المضادة أدواراً هامة من حيث تضاد الأجنحة وأسلوب وضــع الميداليــات الدائرية الثلاثة المعلقة. ويؤكد الأسلوب الفنى فى تلك القطعة أن الكريتيين أصحاب خبرة لا بأس بها فى صناعة الحلى الذهبية، كمــا أنهــم برعوا فى استخدام الذهب كرقائق فى تزيين الأعمال النحتية، فــنجد رأس كبش من الحجر كُسيت قرونه من الذهب ويرجع إلى العصر المينوى المتأخر الأول L.M.I.

أما بالنسبة لأعمال الفاينس Faience، فإن من أهم القطع تمثال الإلهة الثعبان، حيث تعد هذه القطعة التى يبلغ ارتفاعها حوالى ٢٩,٥ سم من أندر القطــع الــتى تعبر عن التراث الكريتى، بل يمكن اعتبار العمل هو رمز مقــدس لمديــنة كنوســوس، فإلهة الثعابين Snake goddess هى الرمز الإلهى الذى يجمع بين الصفة البشرية والحيوانية، وتلك التراكيب قد تكون مــتأثرة بالفكــر الديــنى المصــرى أو الفينيقى،إلا أنها نفذت بقدرة عالية المستوى لتوظف فى خدمة العقيدة الكريتية وتعبر عن تراثها الثقافى، لذلك نجد الإلهة قد تبدو عارية من الجزء العلوى وبصفة خاصة ناحية النهدين، وهى رمزية قد توحى بمفهوم الخصوبة والأمومة معاً، بينما تحمل فى كلتا يديهــا ثعــباناً رمزاً للقوة والسيطرة، وتبدو الأساليب الفنية للعمل متأثرة بالتراث الشعبى الكريتى من حيث زخارف الملابس والرداء الطويل الذى يغطى الجسم كله حتى الأقدام، عموماً العمل مؤرخ بالفترة ما بين ١٦٠٠ – ١٥٥٠ق.م. وهو نموذج للآثار الكريتية والأساليب المحلية التى أخرجتها تقريباً فى العصر المينوى المتوسط.

النحت فى الحضارة الميكينية

لـــم يشهد عصر من العصور فى بلاد اليونان الثراء الفنى الذى كان موجوداً فى ميكينى فى القرنين السادس عشر والخامس عشر ق.م. والدليل عــلى ذلك ثراء التحف الذهبية من أدوات جنائزية وأقنعة للموتى وكؤوس وسيوف بل ومجوهرات وكثير من الأحجار الكريمة.

وقـــد ســـاد أيضـــاً فى ميكين النحت الصغير وهو من الطين والعاج والبرونز.

ويعتـــبر فـــن النحت فى الحضارة الميكينية بداية مبكرة وحقيقية لفن الـــنحت اليونانى، وهو يندرج هنا تحت مسمى الفنون البدائية للحضارات القديمـــة أو المبكرة. فقد أظهر الفنان الميكينى تفوقاً مميزاً فى فن النحت، وقـــد تـــبدو بوابة الأسود إحدى الإبداعات الفنية الميكينية الباقية إلى الأبد، وهى بوابـــة للمدينة يعلوها شكل جمالونى مثلث نُحت بداخله على طريقة النحت البارز المجسم اثنان من الأسود مرابطان فوق قاعدة لعمود دورى، وهمـــا يستقبلان الداخل للمدينة، ملامح النحت هنا قد تبدو مميزة فى إبراز عضلات الجسم للأسود وإبراز ملامح القوة وهى كناية عن مكانة وعظمة مديـــنة ميكيـــنى، بـــل يمكن إعطاء تلك البوابة صفة ورمزاً لوضع مدينة ميكينى فى حوالى ١٢٥٠ ق.م.

أيضـــاً من جزيرة Keos ومن العصر الميكينى المتأخر نجد منحوت مـــن الـــتراكوتا يمثل نوعية الأم الإلهة أو الأمومة فى المعتقدات الهيلادية القديمة، وهو نموذج يعتمد على إبراز عناصر الأمومة فى الأنثى من ناحية الـــنهدين الـــبارزين بينما تفاصيل الجسم قد تبدو معدومة تماماً وأن الهيكل الأخيـــر للشـــكل الجســـمانى معتمد تقريباً على الأشكال الهندسية الدائرية

والمثلثية، وهو الأمر الذى يقودنا إلى مقارنته مع مرحلة ما بعد الغزو الدورى وهى الفترة الهندسية، ولكن هذا المثال قد يؤكد مفهوم النحت البدائى المواكب لروح العقيدة الأصلية فى العالم القديم وهى الأمومة.

أيضاً من ميكينى عثر على رأس من الألباستر الملون يحتمل أن تكون خاصة بمنحوت كامل للإسفنكس (أبى الهول المصرى) الرأس تبدو مطلية بطبقة من الجص الملون تحديداً لملامح الوجه، وقد تبدو فيه العيون بارزتين للأمام مع بروز فى الوجنتين، ونلاحظ أن الأسلوب الفنى يعبر عن مرحلة متوترة فى الفن الميكينى تمثلت فى الفترة المتأخرة وربما كان هذا العمل مواكباً لمرحلة تدهور الحضارة الميكينية لما يتميز بخشونة واضحة وسطحية فى التعامل مع ملامح الوجه بصفة عامة.

النحت فى العصر الأرخى المبكر
(٦٥٠ – ٥٨٠ ق.م.)

لعل أهم ما يميز هذه الفترة فى فن النحت هو ظهور تماثيل الشباب Kuroi وتظهر هذه التماثيل لأول مرة فى هيئة من البرونز فى دلفى فى منتصف القرن السابع ق.م وقد ظهرت التماثيل كبيرة الحجم فى القرن السابع ق.م وكان ذلك فى منتصف القرن. وقد شاركت كل بلاد اليونان فى النهوض بهذا الفن مثل شبه جزيرة البلوبونيس مثل الجزر الكيكلادية وباروس وساموس وكريت أما اتيكا فكانت بدايتها متأخرة بعض الشئ ولكن فى خلال القرن السادس ق.م تحتكر أتيكا هذا النوع من الفن وتصبح رائعة فى صناعته وتدخل كثير من التطورات عليه وهذه الصورة الضخمة للإنسان مرتبطة بتأثيرين كبيرين:

الأول: الوضــــع الرأسى والوضوح فى الحركة وقد جاء هذا التأثر من الفن الجيومترى (الهندسى).

الثانى: وهو الأهم وأقصد ضخامة التمثال فقد نقلته بلاد اليونان عن الشرق وخاصة عن مصر فى بداية القرن السابع ق.م.

أمــــا وظيفة هذه التماثيل فلا نعرف عنها الكثير ولكن يحتمل أن تكون ممثــلة لصــــور آلهة أو قرابين للآلهة وهناك رأى يقول أنها كانت تصنع كشواهد للقبور خاصة للأبطال. ومن روائع الكورورى فى أثينا تمثال فى المــتحف القــومى بأثينا يرجع إلى هذا العصر ويسمى Kuros of Kap Sunion وارتفاعه أكثر من ثلاثة أمتار.

وصف التمثال

تــتقدم القــدم اليســـرى عن اليمنى ولكن المسافة بين الساقين ضيقة ونلاحــظ أن الجــزء من الركبة إلى القدم ضخم لكى يحمل الجسم الهائل ونجـــد دائمــاً أن الصفة العظيمة للتمثال تتمثل فى زخرفة عظمة الركبة، خصـــلات الشـــعر الأماميـــة، شكل الأذن التى تظهر فى شكل تاج عمود أيونى.

من الجدير بالذكر أن تقدم الساق اليسرى عن اليمنى لا يعنى فى هذا الوقت الزحف خارج حدود التمثال ولكن كان يعنى فى المقام الأول إظهار الحركة. وكان اليونانيون يرون فى هذه الحركة أن التمثال يمشى حتى أنه يقـــال أنه لابد من ربط هذه التماثيل حتى لا تجرى. وأما أهم صفة فى فن الكـــوروى المبكر هو أن هذه التماثيل كانت مصورة بطريقة أمامية بحتة Frontality بحيــث لو ربطنا خط محورى يمتد من أعلى إلى أسفل فى

منتصـــف التمـــثال لنـــتج عندنا نصفان متشابهان بجوار بعضهما البعض فالتمثال هنا متوازن.

تمثال كليوبيس وبيتون Kleobis and Biton

تمثل لنا مجموعة كليوبيس وبيتون الأساس فى تصوير الذات فى بداية العصـــر الأرخى وخاصة فى الجماعات فنجد رغم أن التمثالين يقفان على قـــاعدتين منفصلتين إلا أن الفنان ربطهم فى قصة واحدة لا يمكن فصلهما عـــن بعضهم البعض وقد صنع هذه المجموعة الموجودة فى متحف دلفى الفنان Polymedes.

وصف التمثال

صـــور الفـــنان الأخويـــن على هيئة كوروى مع تقدم القدم اليسرى، واليـــدان ملتصـــقتان إلى الجانب مع وضوح الوقفة الأمامية والنظرة إلى الأمـــام والابتســـامة البـــلهاء Archaic Smile الـــتى يتسم بها العصر الأرخى.

وقـــد برع الفنان فى تصوير بعض الأجزاء فى الجسم فى هذا العصر مـــثل عضـــلات الصـــدر والأذرع أمام عظام الركبة فلم تخرج صورتها الطبيعية وتظهر وكأنها دخيلة على الجسم.

وكما نعرف أن هذين الأخوين قد سحبوا أمهم ــ كاهنة الإلهة هيرا ــ عـــلى عربتها إلى معبد الإلهة فى أرجوس بعد أن امتنع الخيل عن السير فكافأتهم الإلهة هيرا بأن وعدتهم بالموت السريع والغير المؤلم أثناء النوم.

النحت فى العصر الأرخى المتوسط ٥٨٠/٥٧٠- ٥٣٠ق.م

أدى تطــور الفن الأرخى فى هذه الفترة إلى امتزاج العناصر المكونة للجســم ويتضح ذلك فى تمثال حامل العجل المحفوظ فى المتحف القومى بأثيــنا ويــرجع إلى ٥٧٠ ق.م وقــد قــام هــذا التمــثال شخص يدعى Rhompias كقربان. وامتزاج الأشكال هنا ساهم فيه الفن الأتيكى وكذلك الأيونى ومن أسيا الصغرى.

وصف التمثال

نجــد أن الأشــكال أصــبحت أكثر استدارة وتمتزج وتتداخل بعضها بــبعض ونلاحــظ أن الثوب يجمع كل الأجزاء فى وحدة واحدة، فنجد أن الأيدى لم تعد بالشكل الأفقى ولكن تلتصق بالجسم وهى تمسك قدم الحيوان. وتظهــر لأول مــرة عمــلية تقاطع الأيدى على شكل صليب ونلاحظ أن الابتسامة لم تعد بلهاء وإنما تأخذ بعض الجدية وكانت العيون مطعمة بمواد ثمينة وقد حدد الفنان محور الوسط بالأنف وخط البطن الأمامى.

أمــا الثوب فقد التصق بالجسم لكى يتفادى الفنان تصوير ثنايا الثوب وأظهــر هــذه الثنيات بطريقة بسيطة عن طريق تصوير بعض الخطوط فيتضح لنا الفن الأرخى المتوسط.

ويتضح لنا الفن الأرخى المتوسط أيضاً من خلال:

تمثال Kuros of Tenea

تقــع شمال ميكينى بمقاطعة أرجوس ومحفوظ فى متحف ميونخ حيث يوضح لنا التمثال امتزاج أجزاء الجسم والرقة والوضوح فى الفن الكورنثى ونلاحــظ أن الضــخامة التى ميزت تماثيل العصر الأرخى المبكر قد قلت

وأصـــبح الجســـم يميل إلى الحجم الطبيعى ولكنه لا يزال فى شكل الكتلة الواحـــدة ونلاحـــظ الجمـــال فى تصـــوير السرة. ويرجع هذا التمثال إلى منتصف القرن السادس ق.م (٥٥٠ ق.م).

النحت في العصر الأرخى المتأخر ٥٢٠ – ٥٠٠ ق.م

يطالعنا هذا العصر بأشكال جديدة ونسب مختلفة عما شاهدناه من قبل.

تمثال Aristodikos

الاسم موجود على قاعدة التمثال ويعتبر هذا التمثال من أواخر تماثيل الشباب كوروى التى صنعت فى أتيكا حوالى ٥٠٠ ق.م وتعتبر من أحسن التماثيل التى تدلنا على طراز هذا العصر وقد صنع هذا التمثال أحد الفنانين الكبار الذين عملوا مع الفنان Antenor.

وصف التمثال

نلاحظ هنا لأول مرة أن الأيدى لا تلتصق بالجسم ولو أنها تأخذ الطابع الأرخى ويسيطر على التمثال نوع من الليونة فى معاملة المرمر وبداية من هذا العصر نجد الميول نحو الشعر القصير قد ازداد حتى أن الشعر يشبه الطاقية فوق الرأس. أما الطابع العام للتمثال فيميل أكثر إلى الفترة الكلاسيكية المبكرة ونلاحظ أن ثقل الجسم موزعا على الساقين وليس هناك جانباً يحمل وزناً أكثر من الأخر مثل ما سوف نراه فى العصر الكلاسيكى ويعتبر هذا التمثال نقطة الوصل بين العصر الأرخى والعصر الكلاسيكى المبكر.

النحت فى العصر الكلاسيكى المبكر

الصارم ٥٠٠ – ٤٥٠ ق.م

تمثال الشاب Kritios

مــن أهــم تماثيل الفترة المبكرة فى العصر الكلاسيكى تمثال الشاب Kritios الذى صنع على يد الفنان Nesiotes, Kritios وأهم ما يميز هذا التمثال وضوح الفرق بين مهمة القدم الثابتة والقدم المتحركة فنرى أن القدم اليســرى تحمل ثقل الجسم كله فى حين أن اليمنى لا تحمل أى ثقل وتتقدم فقط إلى الأمام ونتيجة لذلك فإن الفخذ يمتزج أكثر داخل البطن لأنه يحمل الجسم كله و أما اليد اليسرى فتعلق بهدوء بجوار الجسم وبدأت الرأس تأخذ شــكل أكــثر اســتدارة فتتجه قليلاً إلى اليمين ونلاحظ فى الشكل العام أن العضلات والأعضاء أصبحت لها علاقة مع بعضها البعض وتؤثر كل منها فى الأخــرى، أما الابتسامة الأرخية فقد تغيرت إلى هدوء رزين ويبدو أن الشــاب يتــنفس ويعيش أما الفم المفتوح قليلاً فيدل على البدء فى الحديث ومخاطبة المشاهد ويرجع هذا التمثال إلى ٤٨٠ ق.م.

تمثال الإله بوسيدون

ومن أعظم التماثيل فى العصر الكلاسيكى المبكر تمثال الإله بوسيدون المصنوع من البرونز الذى وجد فى قاع البحر عند Cap Artemision.

وصف التمثال

أهــم ما يميز هذا التمثال هو خروج هذا الشخص المصور عن حدود المــنطقة الــتى يقف فيها والخطوة القوية الواضحة الذى يتخذها الإله لكى يقذف بالشوكة ذات ثلاث شعب ويحدد الإله الهدف عن طريق اليد اليسرى

الممـتدة إلى الأمـام وتـبدو القوة المسيطرة والظهور الإلهى واضحاً فى التمثال ولأول مرة يصور الفنان لحظة الحدث أى لحظة توجيه الشوكة إلى الأعـداء فى حـركة اليد اليمنى أما الغرض من صنع هذا التمثال فلم يكن بالتأكيد تمثالاً للعبادة ولكن تمثالاً مقدماً كقربان ويرجع تاريخه إلى حوالى ٤٦٠ ق.م.

تمثال رامى القرص Diskobolos

ومـن أشـهر فنانى هذا العصر الفنان مايرون Myron ومن أشهر أعماله تمثال رامى القرص Diskobolos المشهور المحفوظ فى المتحف القـومى بروما ويسمى Diskobolos Lancelotti وهو نسخة رومانية مـن التمثال الأصلى الذى صنعه الفنان مايرون فى حوالى ٤٥٠ ق.م من مادة البرونز.

وصف التمثال

يرينا هذا التمثال بدايات المستوى الرفيع الذى وصل إليه الفنانون فى العصـر الكلاسيكى ويبدو ذلك واضحاً فى ترتيب العضلات وفى احتلال جزء كبير من المساحة المقام عليها هذا التمثال ويقف الرياضى وهو يضع الهـدف أمام عينيه ويستعد فى اللحظة القادمة لكى يقذف بالقرص ويظهر ذلك فى حركة الدوران بين الجسم والرأس وحركة الساقين واتجاه الأيدى. وهـذا التناسـق الرائع حققه الاتزان فى القدم اليمنى الثابتة على الأرض وتقهقـر اليـد اليمـنى إلى الخلف التى تحمل القرص وبين انحناء الرأس والجـانب الأيسـر من الجسم. وبالتالى نجح الفنان مايرون فى توزيع ثقل العمـل عـلى جميـع أجـزاء الجسم بالتساوى وهو تكوين جديد فى الفن اليونانى.

ومــن الغــريب أن الــرأس غيــر مشتركة بشعرها القصير فى هذه الأحداث ومع بداية العصر الكلاسيكى المتوسط نرى أن الفنانين قد أظهروا الحالة النفسية التى ترتبط مع حركات الجسم.

تمثال سائق العربة

مــن الأعمال الهامة فى العصر الكلاسيكى المبكر تمثال سائق العربة فى دلــفى وكــان هذا التمثال مقدم من Polyzalos من مدينة Gella فى السنوات بين ٤٧٨ – ٤٧٤ ق.م.

وصف التمثال

هذا التمثال مصبوب من البرونز وعبارة عن ٧ أجزاء منفصلة ويقف عــلى عــربة (غير موجودة الآن) ويقف سائق العربة وهو يرتدى خيثون محزوم طويل وفى اليد اليمنى يمسك باللجام و يلتف رأسه قليلاً إلى اليمين ويبدو أن الناظر إلى التمثال كان ينظر إليه وهو مصوراً على طريقه ٣/٤ لفة ويكتسب هذا التمثال نوعية خاصة حين أنه هادئ وبسيط، وعلى العكس مــن الثــنيات الطويــلة الهادئة فى الخيتون صور الفنان ثنيات الثوب فى الأكــتاف والصدر بطريقة عرضية ليعطى تناقضاً ملحوظاً فى هذا العمل، وكذلــك صور الفنان الرغبة فى الانتصار والفوز فى هذا العمل ويبدو أن هــذا التمثال من صنع Pythagoras of Rhegion الذى اشتهر بالهدوء التام فى تماثيله.

النحت فى العصر الكلاسيكى الذهبى

٤٥٠ – ٤٣٠ / ٤٢٠ ق.م

يــبدأ هذا العصر بمرحلة جديدة فى الفن حيث أن التمثال يكون أكثر رشاقة وثقل الجسم يكون محمولاً على جانب واحد من الجسم وتلتف القدم اليمنى قليلاً إلى الجانب وترتكز تماماً على الأرض وحركة الأكتاف تكون مرتــبطة بحــركة الجســم نفسه والرأس تلتف لأحد الجهات وبذلك تعطى تركيزاً أكبر إلى الجهة المقصودة. ومن أشهر فنانى هذا العصر:

أ- الفنان بولكليتوس Polykletos ب- الفنان فيدياس Phidias

الفنان بولكليتوس

Polykleitos

يعتبر الفنان بولكليتوس من أشهر فنانى القرن الخامس ق.م إلى جانب فيدياس وقد ألف بولكليتوس نظريته عن قوانين الفن فى كتابه Kanon أى التوافق عن نسب الجسم البشرى ومن أشهر أعماله وأشهر التماثيل اليونانية على الإطلاق حامل الرمح Doryphoros الذى يسمى فى بعض الأحيان Canon وهــو يعبر بصدق عن نظرية هذا الفنان حيث وجدت عدة نسخ رومانية من هذا العمل الذى صنع من البرونز وأحسن نسخة محفوظة لدينا مــن المرمــر فى المتحف القومى بنابولى فى إيطاليا. وقد عثر على هذا التمــثال عــام ١٨٦٣ ق.م وعثر عليه العالم الألمانى Karl Friedrichs وفى هذا العمل الفنى لا نجد أى خلية دهنية زائدة فى الجسم فكل جزء من الجســم يتداخل فى الآخر ويعطى الشكل العام توافقاً رائعاً فنجد هنا القوة المتزنة والقوة المضادة وكذلك الجزء الذى يحمل ثقل الجسم والجزء الذى

لا يحمـــل أية ثقل وقد صنع الفنان بوليكلانيوس هذا التمثال فى عام ٤٤٠ ق.م وأهم ما يميز هذا التمثال:

١- وضوح التضارب بين الساق اليمنى التى تحمل الجسم والتى تستند على دعامة باتجاه الرأس إلى اليمين .
٢- فتح الساق اليسرى إلى الخلف والتى تتحرك بين الساق اليمنى الثابتة والرمح الثابت.
٣- الوضوح والهدوء فى الحركة ولا يصور هذا التمثال الوضوح فى أحـــد الرياضيين المنتصرين فى مسابقة رمى الرمح كما يعـــتقد الكـــثيرون ولكن يصور البطل أخيلوس الشاب الذى يجسد الشجاعة اليونانية.

الفنان فيدياس

Phidias

أما أشهر أعمال فيدياس على الإطلاق فهو تمثال الإلهة أثينا بارثنوس الـــذى نحته لمعبد البارثنون على الأكروبول فى أثينا وقد صنع هذا التمثال فيمـــا بيـــن ٤٤٧ – ٤٣٨ق.م وكان طوله حوالى ١٢ متر ومصنوع من الذهـــب والعاج. وللأسف لم يبق لنا هذا التمثال إلا فى نسخة مصغرة من العصر الرومانى من القرن الثانى الميلادى وكان هذا التمثال يقف فى معبد البارثـــنون فى الوســـط على قاعدة ارتفاعها متر و ٢٠سم وترتدى الإلهة البيبـــلوس الطويـــل المحـــزوم من الوسط والذى ينزل ليغطى الأقدام عدا الأصـــابع وقد بلغت براعة الفنان ذروتها إذا صور على الأقدام صورا من المعـــارك بين اليونانيين والكنتاور. وقد صور الفنان التمثال بنظرة أمامية حتى تكون محل انتباه المشاهد حتى أنه صور الدرع كذلك بصورة جانبية

وقد وضع الفنان تمثال ارتفاعه مترين للإلهة نيكى إلهة النصر التى كانت عـبادتها مرتبطة بعبادة الإلهة. أثينا وعلى الدرع من الداخل صور الفنان ثعـبان القـلعة الـذى يحمي الإلهة، ومن الخارج معارك اليونانيين ضد الأمازونـات وأما أهمية هذا التمثال فتكمن فى أن فيدياس استطاع تصوير ثلاثة اعتبارات فى عمل واحد:

الأول: من ناحية الشكل صور الإلهة فى هيئة ارستقراطية وقوة روحية.

الـثانى: تجسـم قوة وعظمة مدينة أثينا فى قيمة التمثال المادية حيث بلغ تكاليفه أربعة وأربعين تالنت من الذهب.

الـثالث: ضخامة التمثال الذى ينم عن تمكن فائق فى السيطرة على المادة الخام.

ويطـلق على هذا التمثال أيضاً تمثال Athena Varkakion نسبة إلى صاحب القطعة المصغرة.

وعـند الحديـث عن العصر الكلاسيكى الذهبى لا ننسى أن نشير إلى أروع المـبانى فى هذا العصر وكذلك زخارف هذا المبنى وهو مبنى معبد البارثنون الذى بنى لأثينا بارثنوس فيما بين ٤٤٧ – ٤٣٢ق.م.

وقـد تعجب الكتاب القدامى لعظمة النحت فى هذا المعبد ونكتفى هنا بذكر بعض الأمثلة من هذا المبنى:

١- عـلى الميـتوب فى الناحية الجنوبية للمعبد نجد صورة الكنتاور وهو منتصر على أحد الأعداء الملقى على الأرض فنجد لأول مرة تصوير فـرحة الانتصـار وهـو يقفـز إلى أعـلى وكذلك تصوير الحركة والعضلات فى الأجسام والمثالية التى طرأت على الفن فى هذه الفترة حيـث نعـرف أن الفنان فيدياس هو الذى صمم زخارف هذا المعبد أيضاً.

٢- الإفريز الغربى الممثل فى صورة فرسان يركبون الخيل فنلاحظ براعة الفنان فيدياس فى تصوير الحركة على الأفاريز التى كان طولها ١٦٠ م وهــنا صور قفزة الخيل إلى أعلى وتطاير عباءات الفرسان ونظرة الفــارس الأمــامى إلى الخــلف والتفاتة الجسم بل وتطاير خصلات الشعر.

٣- أمــا الإفريز الشرقى فمصور عليه اجتماع الآلهة وأعياد الباناثينايا فى أثيــنا ونجــد الإلـــه بوســيدون وأبوللو وأمامهم الإلهة أرتميس وأهم المظاهــر الفنية هنا هى التفات الإله أبوللو وتصوير الثنيات فى ثوب الإلهة أرتميس وكذلك الحال فى تصوير موكب الأعياد.

النحت فى الفترة الغنية من العصر الكلاسيكى

تطــلق عــلى هذه الفترة التى تلى العصر الذهبى أو عصر البارثنون فــترة العصــر الغنى وهى تمتد من ٤٢٠ – ٣٩٠ق.م ومع أن هذه الفترة قصيرة فى التاريخ الفنى لبلاد اليونان إلا أن الفنان قد وصل فى هذه الفترة إلى أعــلى مــراحل النضج والكمال وأصبح بعد قرابة قرنين من الزمان يسيطر على النواحى الفنية والجمالية فى جسم الإنسان البشرى سواء كان هذا الجسم عارياً أو مرتدياً ملابس. وفى هذين القرنين نلاحظ المرحلة أو الشوط الذى قطعه الفنان فى سبيل الوصول إلى درجة عالية من الكمال إذا مــا قارنـــا تمــثال كــليوبيس وبيتون فى حوالى ٦٠٠ق.م بالتماثيل التى سنتناولها فى هذه الفترة.

ولعل أهم المبانى التى ترجع إلى هذه الفترة هو مبنى معبد الأرختيون الــذى كــان يزين صالة الأعمدة به ٦ من تماثيل السيدات Caryatides الــلائى يحملن رقم السقف فوق رؤوسهن ومن أشهرهن التمثال رقم (C)

والمحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن وقد صنع هذه التماثيل الفنان Alkamenes فى عام ٤١٦ ق.م وقد حفظت لنا العديد من النسخ الرومانية خاصة من Villa Hadriana فى Tivoli بروما وموضوع هذا العمل عبارة عن فتاة تحمل فى يديها اليمنى إناء يسمى Phiale وتمسك بالثوب باليد اليسرى وتزج به إلى الأمام وهى ترتدى بيبلوس رقيق وطويل وبدون أكمام وترتدى فوق الصدر رداءً صغيراً يسمى Apoptygma. وأهم ما يميز هذه الفتيات ثنيات الثياب التى تأخذ شكلاً مقوساً ولا يعيرن اهتماماً للثقل الواقع فوق رؤوسهن، وبالمقارنة مع طراز العصر الكلاسيكى الذهبى نجد هنا ظهور الجسم بكل تفاصيله من تحت الثياب.

وإذا شئنا ذكر مثال آخر يعبر عن هذه الفترة فلا نجد أحسن من تمثال الإلهة Nike المحفوظ فى متحف أوليمبيا والذى نحته Paionias من مقاطعة تراقيا فى عام ٤٢١ ق.م بمناسبة الانتصار على إسبرطة وقد قدم الأهالى هذا التمثال قرباناً للإلهة فى أوليمبيا، وكان يقف على عمود طوله ٩ متر وارتفاع التمثال ٢,١٦ م. ونجد أن الإلهة تطير فى الهواء من أعلى إلى أسفل ويطير بجوارها النسر الدال على القوة والسيطرة حيث تفرد الإلهة ذراعيها وتطير العباءة خلفها أما البيبلوس الرقيق فيلتصق على الجسم تماماً من شدة الهواء بل وأنه يترك الثدى الأيسر عارياً تماماً وتبدو القدم اليسرى وكأنها عارية وليست مغطاة بأية ثياب.

ولهذا العصر تنتمى لوحة القرابين المسماة Orpheus المحفوظ منها عدة نسخ من العصر الرومانى فهى تصور لحظة معبرة بين البشر والآلهة فقد استطاع المغنى Orpheus عن طريق أغانيه أن ينال إعجاب الإلهة برسفونى زوجة الإله هاديس إله العالم السفلى حتى أنها سمحت له بأن يصطحب زوجته المتوفاة "يوريديكى" مرة أخرى من العالم السفلى إلى

الحيـــاة عـــلى الأرض بشـــرط أن لا يلتفت خلفه وقت اصطحابها. وفعلاً أحضر الإله هرميس رسول الآلهة الزوجة واصطحبها مع Orpheus ولما كانت خطوات الزوجة بلا صوت وتمشى بخفة تامة فقد اعتقد Orpheus أنهـــا لا تتبعه فنظر خلفه ليتأكد من ذلك ولكنه وجدها خلفه وبذلك لم يفِ أورفيوس بالشرط فاصطحب هرميس الزوجة إلى العالم السفلى ولكن هذه المرة إلى الأبد.

صور الفنان أورفيوس وهو يسحب الغطاء من على وجه الزوجة لكى يراها وتلتقى عينيه بعينيها وينظران إلى بعضهما نظرة الوداع الأخيرة. أما الـــناحية الفـــنية هنا فتظهر فى التعبير عن الحزن على وجه الزوجة وفى تصـــوير الـــثياب وفى قبضة هرميس يديه اليسرى على يد الزوجة اليمنى ليســحبها إلى الخلف ويتراجع هو بقدمه اليمنى إلى الوراء، ويرجع تاريخ هذه اللوحة إلى حوالى ٤٢٠ ق.م.

من أهم فنانى هذه الفترة الفنان ليسيبوس Lysippos الذى عمل كفنان للقصـــر فى عصـــر الإسكندر الأكبر الذى كان لا يصور إلا على يد هذا الفـــنان وقد عاش هذا الفنان للفن فقط وترك لنا ما يزيد عن ١٥٠٠ عمل فـــنى وقـــد كـــان ليســـيبوس يختلف فى نظرته للجسم البشرى عن الفنان بولكليـــتوس حيث كان يميل إلى الجسم الرشيق والنعومة والرأس الصغيرة وقـــد ابـــتعد عن القوة فى تماثيله وجعلها تقف سهلة الحركة ومن أهم ما أضـــافه الفنان إلى الفن فى هذه الفترة هو ظهور البعد الثالث فى التماثيل المصورة إلى العمق ومن الأمثلة الدالة على ذلك.

تمثال كاشط الزيت Apoxyomenos

وقـد حفظ لنا فى نسخة رومانية عن الأصل البرونزى وهذا التمثال يمـثل أحد الشبان المنتصرين فى الألعاب الأولمبية فى الفترة ما بين ٣٣٠ – ٣٢٠ ق.م ونرى فى هذا التمثال الجسم الرشيق ذات السيقان الطويلة.

وصف التمثال

أهـم ما يميز هذا التمثال هو ظهور الإرهاق على الفائز بعد انتصاره عـلى عكـس التصوير فى القرن الخامس ق.م ويبدو الشاب وهو يمسح الزيت والتراب من على جسمه بعد الخروج من الساحة الرياضية. وتوضح لـنا اليـد اليمنى الممتدة إلى الأمام أن التمثال بدأ يترك الحيز الموجود به ويـتجه مباشرة إلى الناظر وهذه الصفات هى التى مهدت الطريق لطراز العصر الهللينستى.

تمثال Apollo of Belvedere

وهو من أروع التماثيل فى العصر الكلاسيكى المتأخر وقد نحته الفنان Leochares فيما بين ٣٣٠ – ٣٢٠ ق.م ومحفوظ لنا فى نسخة رومانية مـن عصر الإمبراطور هادريان محفوظة فى متحف الفاتيكان عن الأصل البرونزى وقد وصفه مكتشف علم الآثار الكلاسيكية Winckelmann بأنه أروع وأجمل أعمال الحضارة اليونانية على الإطلاق.

وصف التمثال

فى حـركة خفيفة يتقدم الإله أبوللو من الخلف إلى الأمام حيث تحمل القـدم اليمنى ثقل الجسم والقدم اليسرى مصورة بصورة هادئة فى الخلف

ولكـــنها تحمـــل بعض الثقل وتتقدم اليد اليسرى إلى الأمام مخترقة حاجز المكان حيث تتلف حولها العباءة وكان أبوللو يمسك بقوص فى يده اليسرى حيـــث تـــنظر العيون إلى الهدف والشعر يطير فى نفس الاتجاه، أما عن تصـــوير الجســـم فيقـــول الشاعر الألمانى Goethe: لماذا ترينا يا أبوللو جسمك العارى حتى أننا نحجل من إظهار أجسامنا.

وقد صُنع هذا التمثال ليوضع فى السوق اليونانية أمام معبد الإله أبوللو Apollo Patreos

إلهة السلام Eirene والطفل Pluto

ومـــن أهـــم التماثيل فى الفترة المتأخرة فى العصر الكلاسيكى تمثال الإلهة إيرينى إلهة السلام للفنان Kephisodotos والد الفنان Praxiteles وهى نســـخة رومانية عن الأصل البرونزى فى عام ٣٧٤ – ٣٧٠ ق.م. وتقـــف الإلهـــة إيريـــنى مستندة على قدمها اليسرى وتمسك بيدها اليمنى الصـــولجان رمـــز القوة والسيطرة وعلى اليد اليسرى تضع الطفل Pluto الـــدال على الثروة والرخاء والذى كان يمسك بيده اليمنى بقرن الخيرات. ويـــبدو أثـــر الطرز الكلاسيكى الذهبى والغنى واضحاً فى تصوير الثياب وأهـــم مـــا يميز هذا التمثال هو ظهور الضوء والظل فى التصوير وتقف الإلهـــة وهى تنظر برقة إلى الطفل بلوتو الذى يحاول مداعبتها، ومن هذه الصـــورة اســـتمد فنانو العصور الوسطى صورهم للسيدة العذراء والسيد المسيح.

الإله هرميس والطفل ديونيسوس

وعلى نفس الطريقة صور ابن هذا الفنان براكسيتيليس مجموعة الإله هـــرميس والطفل ديونيسوس فى أوليمبيا فى ٣٤٠ – ٣٣٠ ق.م وقد ركز

Praxiteles عـلى الناحية الزخرفية فى هذا التصوير فقد أعطى المرمر طبيعة حية ودافئة حيث يقف هرميس فى جسم رشيق ويرفع يده المينى إلى أعلى ليداعب الطفل ديونيسوس الذى يرفعه على ذراعه اليسرى وقد برع براكسيتيليس فى تصوير الجسم الرشيق والشعر القصير حتى أن الكثير من العـلماء يتفقون على أن هذه المجموعة تصور ذروة التصوير فى العصر الكلاسيكى المتأخر.

وعـندما نـتحدث عن تطور الأفاريز فى القرن الرابع ق.م فيما بين ٣٦٠ – ٣٥٠ ق.م يجـيء فى المقدمة تابوت النادبات الذى وجد فى مدينة Sidon وهو محفوظ الآن فى المتحف الأثرى فى إسطنبول، ويبلغ ارتفاعه ١٧٣سـم وأهم ما يميز الأفاريز فى هذه الفترة هو محاولة الفنان التخلص مـن الخـلفية وتصـوير الأشخاص منفصلين عن الخلفية فنجد هنا النساء الحزيـنات وهن يقفن بين الأعمدة الأيونية متكئات على سور صغير بين الأعمدة ومنفصلات تماماً عن خلفية التابوت.

وعـند طريق التركيز على تصوير الجسم بطريقة ٣/٤ لفة انتقل الفن مـن العصـر الكلاسيكى الذهبى إلى العصر الكلاسيكى المتأخر وفى عام ٣٩٤ – ٣٩٣ق.م شـيد قـبر الفارس Dexilos فى أثينا وقد استشهد هذا الفـارس فى كورنثة عام ٣٩٤ ق.م وقد دفن هذا الفارس مع مجموعة من الشـهداء ولكـن شيدت أسرته الغنية له قبراً منفصلاً وعليه تاريخ ميلاده ووفاتـه لكونه من الأبطال كما يصفه النقش على القبر والذى يذكر تاريخ ميلاده ووفاته.

وصف القبر

يرى البطل وهو يمتطى جواده مرتديا الخيتون والعباءة وهو يرفع يده اليمنى بالرمح ضد عدوه الذى يقع تحت الحصان صريعاً ونرى هنا ملامح العصـــر الكلاسيكى المتأخر حيث أصبح المكان كله ممتلئ بالمنظر وكذلك فى تصـــوير قـــدم الحصان الخلفية وهى تتقاطع مع قدم العدو وكذلك فى خروج ساق العدو اليسرى عن حيز المنظر بالكامل إلى خارج الخلفية.

أمـــا عن شواهد القبور فى العصر الكلاسيكى المتأخر فقد اعتُبر هذا الشـــاهد الأخيـــر مـــن نوعهـــا فى الفـــن اليونـــانى حيث أصدر الحاكم Demetrios of Phaleron قـــرارا لمنع صنع شواهد للقبور ونسوق هنا هذا المثال من العصر الكلاسيكى المتأخر وأهم ما يميز هذه الشواهد هو أن الحزن يظهر أكثر وأكثر.

أمـــا تماثيل النساء فى هذه الفترة المتأخرة من العصر الكلاسيكى فقد ظهـــرت عارية تماماً حيث سادت الفردية والإباحية فى القرن الرابع ق.م وكان تصوير النساء بهذه الطريقة نتيجة لذلك وكما قلنا كان أول من أظهر الإثـــارة فى أجسام النساء هو الفنان Praxiteles براكسيتيليس الذى صنع تمـــثال أفروديـــتى Aphrodite of Knidos والتى حفظت لنا العديد من النســـخ الـــرومانية وأقدمهـــا نسخة الفاتيكان ويلاحظ هنا أن التركيز على الناحية الزخرفية للجسم حيث صور الجسم عارياً تماماً وتظهر الإلهة وهى تخـــلع ملابسها تماماً لكى تستعد للحمام المقدس وتضع الملابس على آنية بجوارهـــا وتظهر وهى تضم كلتا ساقيها، أما الجسم فينم عن أنوثة كاملة. أمـــا نظرة الإلهة فتتجه إلى أسفل دليلاً على الحياء وتذكر المصادر الأدبية أن براكسيتيليس أبدع فى تصوير الجسم الأنثوى.

وقد اشترى هذا التمثال أهالى كنيدوس وأصبح ذو شهرة عالية لدرجة أن المــلك نيوكوميــدس أراد أن يشترى التمثال من أهالى كنيدوس ويسدد ديــون المديــنة التى فرضها الرومان عليها إلا أن براكستيليس جعل من جزيــرة كــنيدوس جزيرة سياحية مشهورة بفضل هذا التمثال حيث يقول لوســيان إن تمثال أفروديتى العارى أجمل أعمال براكستيليس لدرجة أننا نطلق عليه Panthea أى التمثال الكامل.

والتمــثال مصنوع من نوع رخام باروس ويقوم فى وسط معبد الإلهة ويقــال أن صديقة براكسيتيليس قد وقفت كموديل أمامه عند تصويريه هذا التمــثال وهذا على حد قول كلمنت السكندرى وهذه أول مرة يستخدم فيها موديل حياً.

النحت فى العصر الهللينستى

بعد موت الإسكندر الأكبر قسمت مملكته بين قواده وكانت مصر من نصــيب بطــلميوس بن لاجوس ولذلك يسمى العصر الهللينستى فى مصر بعصــر الــبطالمة وقــد حــاول بطلميوس الأول أن يوحد بين اليونانيين والمصريين فى عبادة جديدة فألف إله جديد يدعى سيرابيس الذى يتكون من الإلـــه أوزيــريس وأبيــس الذى يظهر فى شكل كبير الآلهة اليونانية وهو زيــوس وصــفات الإله هاديس إله العالم الآخر. وليس غريبا أن نجد فى الإسكندرية أكبر معبد لهذا الإله وهو معبد السيرابيوم بمنطقة كوم الشقافة. وقد صنع الفنانون اليونانيون عدة صور وتماثيل لهذا الإله منها تماثيل فى الإســكندرية فى المــتحف اليونــانى الرومانى والذى حفظ لنا فى نسخة رومانيــة عــن الإله المصرى الذى لعب مع إيزيس وحربوقراط (الثالوث المقدس للإسكندرية) دوراً هاماً فى العبادة الهللينستية.

تمثال الإله سيرابيس

صـــنع هذا التمثال الفنان Bryaxis فى عام ٣٢٠ – ٣١٠ ق.م وهو جالساً على عرشه ونرى أن معالجة الثياب تشبه نفس الطريقة التى ظهرت فى صـــورة أرتميـــس Artemis وماوسيللوس Mausellos. وكما ذكرنا نـــرى الإله سيرابيس ووجهه المعبر مثل الإله هاديس حاكم العالم السفلى، أمـــا الـــتغير الذى طرأ على شكل هذا الإله فهو نزول خمس خصلات من شعره على الجبهة.

وفى ســوريا تأسســت مملكة السلوقيين بعد موت الإسكندر وكان لها حظـــاً كبيراً فى المساهمة من الناحية الفنية أعمال العصر الهللينستى ونجد هــنا إلهة رسمية للمدينة الجديدة أنطاكيا Antiochia على نهر Orontes صــورت فى عــدة صور من مدرسية ليسيبوس وأهمها تمثال فى متحف الفاتيكان صنعه الفنان Eutychides.

وصف التمثال

تجــلس الآلهـــة وهى تضع ساقاً فوق ساق على صخرة وتستند باليد اليســرى عــلى الصـــخرة وترتدى خيتون طويل وعباءة ونرى أن ثنيات الخيــتون لا تختلف أبدا عن ثنيات العباءة وتضع الإلهة قدمها اليمنى فوق أورونـــتوس إلـــه البحر الذى يظهر عائماً، ولأول مرة نرى تصوير إلهة مديـــنة عـــلى شـــكل فـــتاة فى مقتبل العمر وقد صورت على هيئة الإلهة Tyche إلهـــة الحـــظ الـــتى تجلب الحظ لهذه المدينة وقد عبر الفنان عن المديـــنة بـــأن وضـــع تاجاً على شكل حصن فوق الرأس وكذلك عبر عن خصـــوبة هذه المدينة ببعض الحبوب التى تمسكها الآلهة فى يديها اليمنى وقد صُنع التمثال الأصلى من البرونز فى حوالى ٢٥٠ ق.م.

أمـــا فى العصر الهللينستى المتوسط فيصل الفن الهللينستى إلى ذروته من ذلك أعمال ضخمة مثل مذبح زيوس فى برجامة وتمثال أفروديتى من ميـلوس وأهــم ما يميز هذه الفترة أن الأعمال الفنية تخترق تماماً الحاجز بينها وبين المكان التى تقف فيه ومن أهم تماثيل هذه الفترة تمثال أفروديتى الجالسة الذى صنعه الفنان Diodalsas من Bithynia فى حوالى ٢٤٠ – ٢٣٠ ق.م ومـــن الممكن أن الفنان قد استكمل المنظر عن طريق أحد آلهة الحـب إريــوس الذى يقف بجوار الإلهة ويمسك لها مرآة لكى تتزين فيها حيث تعبر نظرة الآلهة إلى اليمين عن ذلك. وهنا صور الفنان جسم المرأة بطـريقة واقعية للغاية بما فيه من دهون وثنيات فى البطن عند الاستدارة ويـبدو أن اليد اليسرى كانت موضوعة على الخد الأيسر فى حين أن اليد اليمنى كانت تمسك بالشعر ويظهر الجسم بالكامل على أنه قطعة واحدة عدا الـرأس الـتى تـأخذ اتجـاه أخر ويعبر هذا التمثال عن التركيز التام فى الشخصـية المصـورة فى منتصف القرن الثالث ق.م أما البراعة الحقيقة للفنان فتظهر فى الواقعية الشديدة التى صور بها هذا التمثال.

أمـا مدرسـة رودس Rhodos فقـد أخذت مكاناً طبيعياً فى العصر الهللينستى وليس أدل على ذلك من تصوير الإلهة نيكى إلهة النصر Nike of Samothrace وقـد صُـنع هـذا التمثال فى حوالى ١٩٠ ق.م وقدم كقربان بعد انتصار أهالى رودس على أنطيوخوس الثالث ملك سوريا.

وصف التمثال

نـرى الآلهة فى حركة قوية وفى نفس الوقت حركة خفيفة وهى تقف على مقدمة السفينة الحربية فاردة جناحيها وهذه الحركة مصورة بوضوح فى الـثياب بطريقة رائعة خاصة فى العباءة التى تطير إلى الخلف وتتجه

لـــلرياح المقابـــلة لهـــا فيلتصق الخيتون على البطن وحول الصدر ويحدد الصدر تماماً، أما الحزام المربوط تحت الصدر فيوضح الحركة الرائعة فى دوران الجســـم وبالـــتأكيد كانت فرحة النصر مصورة فى الرأس المفقودة ورغـــم كـــل هذه العوامل فقد أظهر الفنان الجسم الأنثوى تماماً من تحت الـــثياب ويعتبر هذا التمثال من أهم قطع النحت اليونانية فى متحف اللوفر بباريس.

ومـــن أشـــهر الأعمـــال الفنية فى العصر الهللينستى المتوسط تمثال Aphrodit of Melos الذى يرجع إلى منتصف القرن الثانى ق.م وأهم ما يميز هذا التمثال الوقفة المعقدة عن طريق تراجع الساق اليمنى إلى الخلف وبـــروز الساق اليسرى إلى الأمام كذلك الحركة المضطربة لثنيات الثياب والـــتى تـــأخذ بالرغم من ذلك التفافاً رائعاً حول الجسم، أما الرأس فتأخذ انطـــباعاً هادئاً بالشعر المتسق وتدل على تأثر الفنان بالفنان براكستيليس. وأما براعة الفنان الحقيقة فقد ظهرت فى تصوير الجزء العلوى من الجسم بكل تفاصيله ونعومة أجزاء البطن والصدر وقد بلغت الواقعية هنا ذروتها فى تصوير هذا التمثال بطريقة طبيعية للغاية.

وتبلغ ذروة الفن الهللينستى فى مذبح برجامة العظيم الذى بنى فيما بين ١٨٠ – ١٦٠ ق.م وعـــلى العكـــس مـــن العصـــر الكلاسيكى الذى يضع الأفاريـــز أعـــلى الأعمـــدة كان هنا الإفريز كقاعدة للمذبح العظيم بجوار درجات السلم. وأما الموضوع المصور على هذه الإفريز فهو الصراع بين الآلهـــة والعمالقة ففى الغرب نجد آلهة الغابات والبحار وفى الجنوب نجد آلهـــة الســـماء والـــنهار وفى الشمال آلهة الليل وفى الشرق حرب أهالى أوليمـــبيا. فى كل المنظر تسود الحركة الهائلة التى تميز هذا العمل الفنى وكـــأن الأشخاص يمثلون الوجه حقيقة أو يبدو التعبير عن النصر واضحاً

فى هـذه الأفاريز والحركة فوق الأجسام الهائلة وهذا أهم ما يميز الطراز فى هذا العمل وكأنها مرسومة مزخرفة من خلال الضوء والظل الذى يغمر الأفاريز كلها وأما الأشخاص فلا يلتصقون بالخلفية إطلاقاً، وجدير بالذكر أن هذا المذبح يقف بالكامل فى متحف برجامة ببرلين الشرقية.

وإلى حـوالى منتصف القرن الأول ق.م يرجع تمثال الملاكم الجالس مـن البرونز فى روما والذى صنعه الفنان Apollonios فى أثينا والذى تـرك إمضـائه على حزام غطاء اليد وهنا لا تقودنا صورة هذا المحارب ذات الجسم القوى والوجه المتعجرف إلى عالم البلايسترا اليونانية وإنما إلى سـاحة المصـارعة الـرومانية بما فيها من ألعاب خطرة وقاسية وينظر الملاكم إلى اليمين ويدير وجهه إلى المشجعين والمشاهدين. ومن جسم هذا الملاكـم نرى أنه ملاكماً محترفاً، وفى جسم الملاكم تتضح معالم العصر الهللينسـتى حيث الجسم القوى الهائل ذو السيقان القوية وكذلك فى استدارة الرقبة التى تذكرنا بمحارب Borghese .

أما مجموعة Lakoon فهى من أشهر مجموعات العصر الهللينستى على الإطلاق وقد صنع هذه المجموعة فنانو رودس: - Hagesander Polydoros - Athenadoros

فى حـوالى منتصـف القرن الأول ق.م وتحكى الأسطورة أن الآلهة عاقبوا Lakoon على عدم اعترافه بأن الآلهة أرسلت الحصان الخشبى فى طـروادة بقـتله عـن طريق حية حمقاء هو وولديه حيث هاجمتهم الحية المرسـلة من الآلهة وقامت بقتلهم وقد وجدت هذه المجموعة عام ١٥٠٦م ومـن شـهرة هذه المجموعة أنها كانت فى حوزة الإمبراطور تيتوس فى روما وكان يفضلها عن أى عمل فنى آخر.

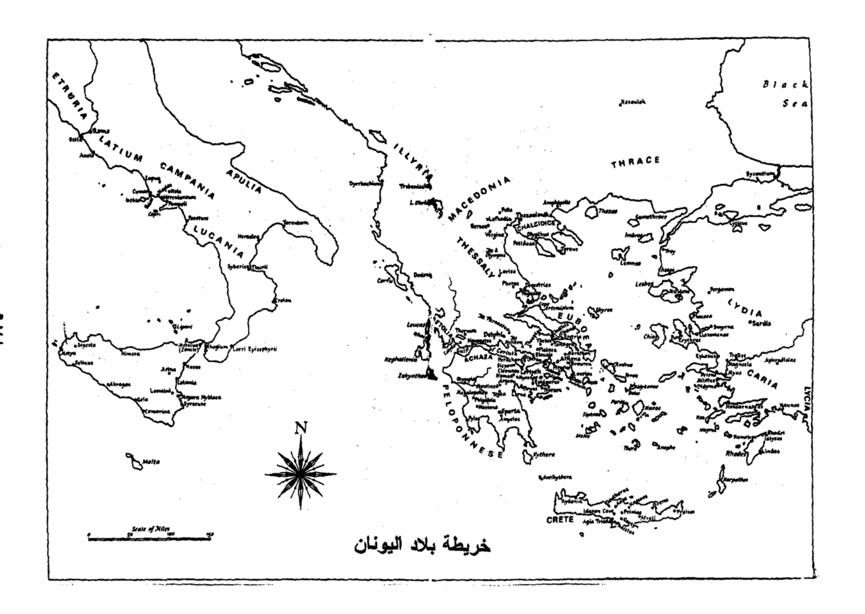
وصف التمثال

نـتيجة لقفز الحية على الأشخاص يتراجع الأب والابن الأصغر إلى المذبـح فى حين أن الابن الأكبر يصارع مع الحية لكى يتخلص منها وقد قامت الحية الكبيرة بِعَض الأب فى فخذه فقُتل فى الحال وكذلك قامت الحية الصـغيرة بِعَض الابن الأصغر فى صدره والذى يحاول أن يستنجد بأبيه ولكن دون جدوى، أما الابن الأكبر الذى مازال يحاول جاهداً التخلص من الحيـة ينظر إلى أبيه وأخيه بكل استياء وتبدو عظمة المنظر فى التصوير العملاق للأجسام والرؤوس مع نظرة الابن الأكبر إلى أبيه التى تعكس ألم الوالـد وقد برع الفنانون فى تصوير هذا المنظر ذات الطابع الأمامي الذى يميـل إلى الكمال فى تصوير الأجسام والعضلات ولكن فى حين نجد وجه الأب ذات صـبغة هللينسـتية بحتة نجد وجه الشاب ذات صبغة كلاسيكية متأثرة برؤوس للفنان ليسيبوس ولا يمكن أن نفصل وجه الأب عن ملامح الوجوه فى مذبح زيوس العظيم.

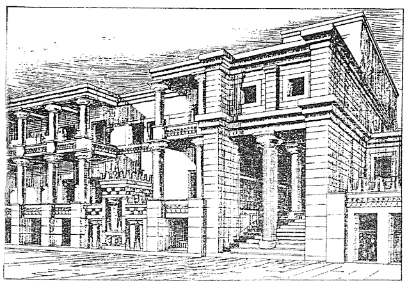
وإلى حـوالى عام ٨٠ ق.م ترجع مجموعة الكنتاور البحرى Triton وحوريـة الـبحر فى متحف الفاتيكان والتى يغلب عليها الطابع الزخرفى فـنرى الكنـتاور وهو يبحر فوق الماء خاطفاً حورية البحر وعلى جسمه الممـثل فى جسم سمكة يقف اثنان من آلهة الحب يحرسون الحورية وليس غريبا فى العصر الهللينستى أن نرى الأجسام المؤلفة من عدة حيوانات أو بشـر ويمسك الكنتاور البحرى فى يده اليسرى أحد الكائنات البحرية لكى يـنفخ فيهـا وأما الحورية فتقاوم الكنتاور وتستنجد بآلهة الحب ناظرة إلى الخـلف ولكن آلهة الحب لا يعيرون اهتماماً لها. ويبدو أن هذه المجموعة صُنعت لتزين أحد النافورات بالرغم من أن الفنان صور أمواج البحر أسفل

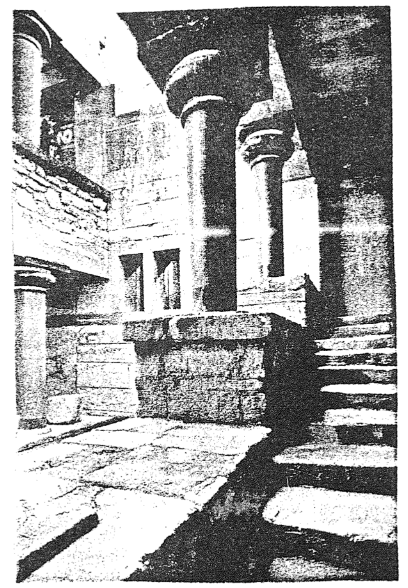
الكنتاور والحورية وقد صنع هذه المجموعة الفنان Arkesilaos الذى برع في تصوير حدود المنظر بالكامل أما الإفريز السفلى فقد صور الفنان عليه مناظر من الصيد وحياة الغابات.

لوحات الفنون الإغريقية

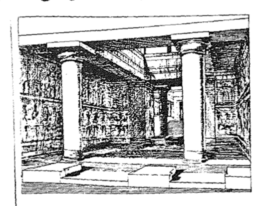

خريطة بلاد اليونان
ETRURIA
LATIUM
CAMPANIA
APULIA
LUCANIA
ILLYRIA
MACEDONIA
CHALCIDICE
THESSALY
EUBOEA
ACHAEA
PELOPONNESE
THRACE
LYDIA
CARIA
LYCIA
CRETE
Black Sea
Malta
Sardis
Byzantium
Rhodes
Scale of Miles
N

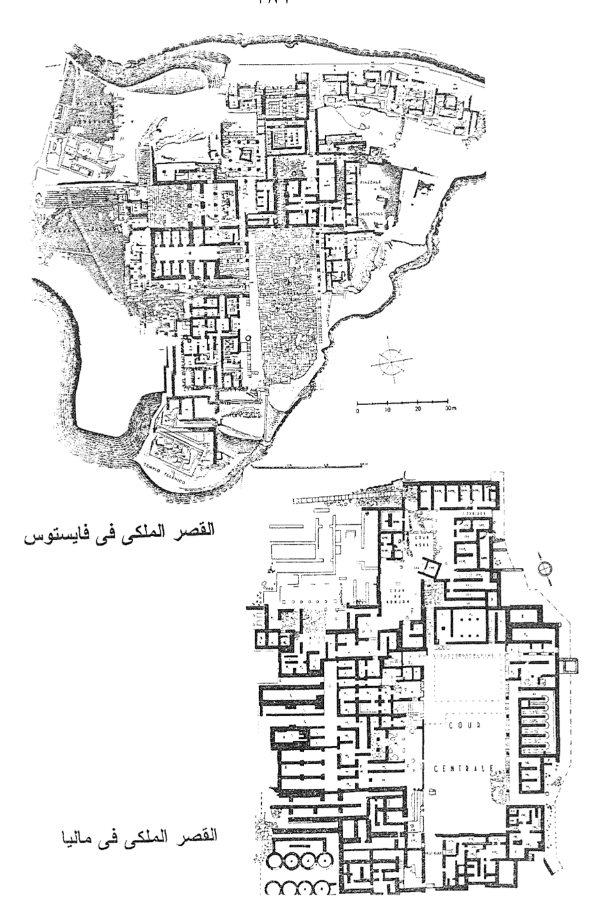
القصر الملكى فى كنوسوس





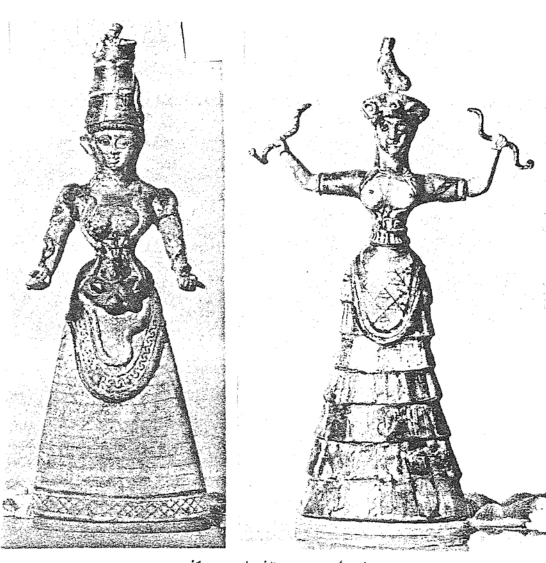
القصر الملكى فى كنوسوس من الداخل





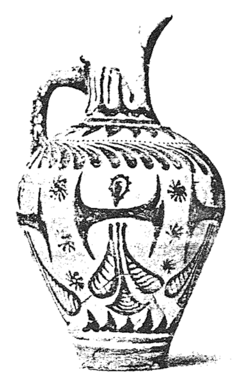
القصر الملكى فى فايستوس

القصر الملكى فى ماليا

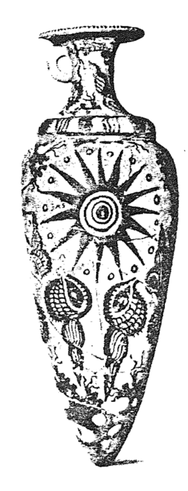


إلهة الأرض مع الثعبان من كنوسوس

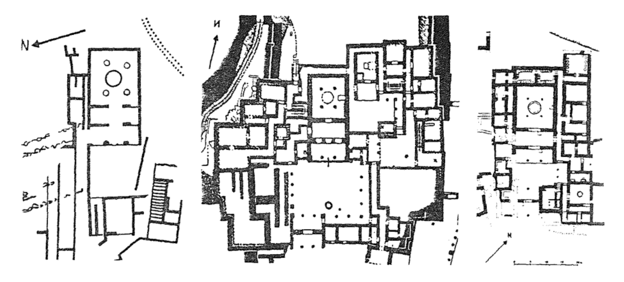




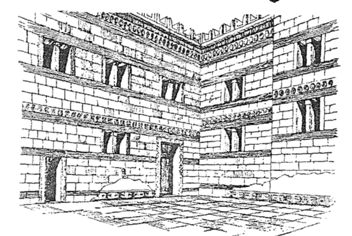
أمثلة من الفخار المينوى



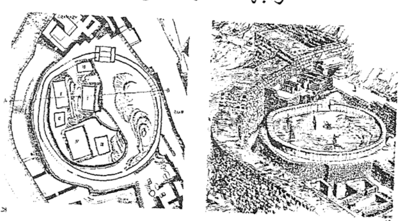




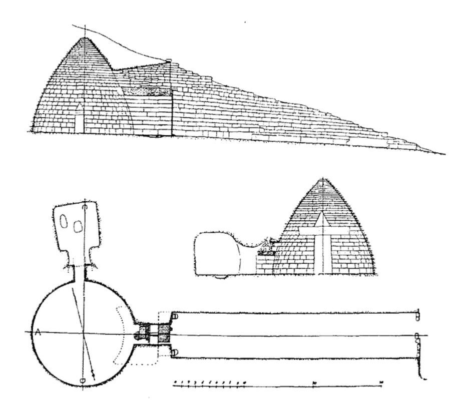
نماذج لقصور ومنازل من ميكينى



واجهة القصر الملكى فى ميكينى



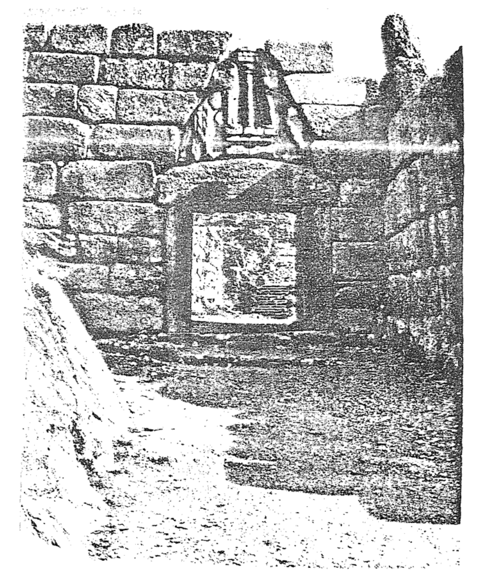
المقابر المستديرة فى ميكينى



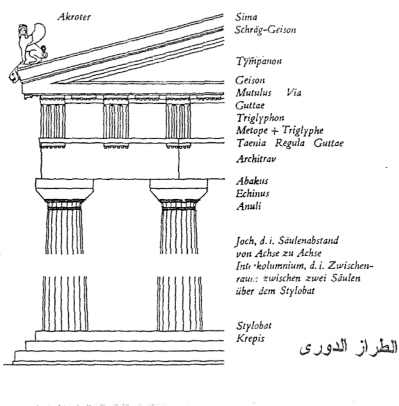
مخطط لمقابر دائرية من ميكينى



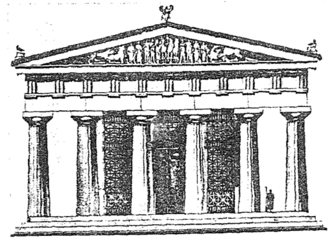
مثال من النحت الميكينى



بوابة الأسد فى ميكينى

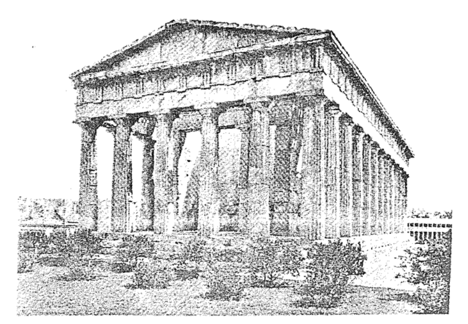


الطراز الدورى

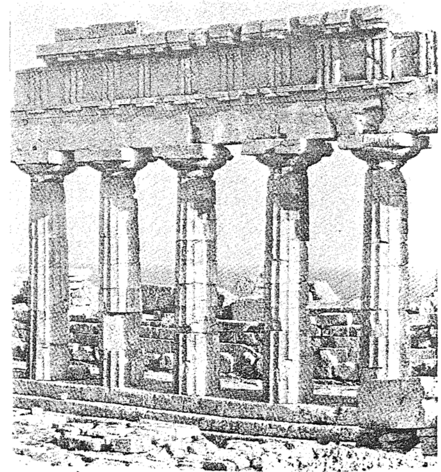


واجهة المعابد اليونانية

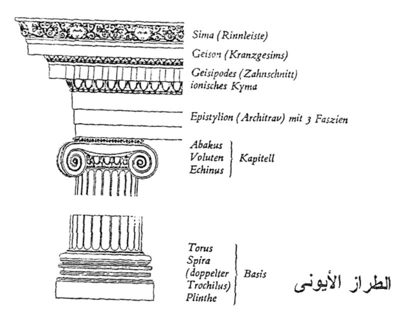




معابد دورية



الجزء المحمول فوق الأعمدة الدورية

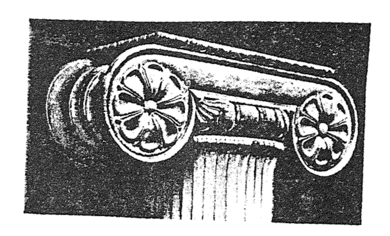


الطراز الأيونى

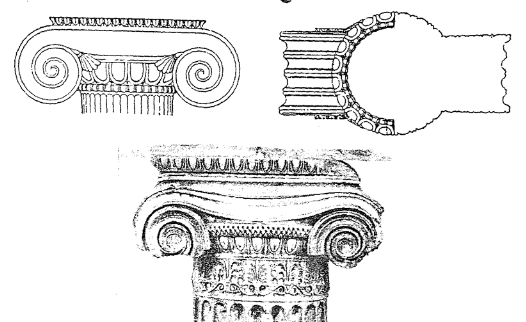


مثال لمعبد أيونى





تاج العمود الأيونى

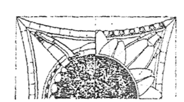




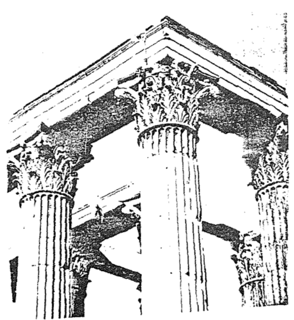




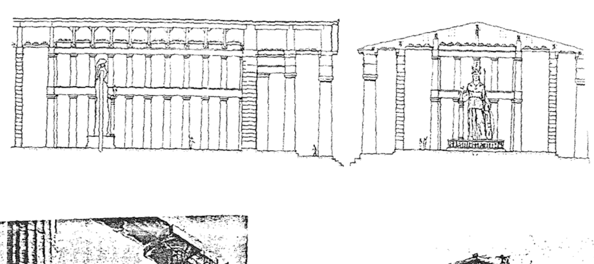


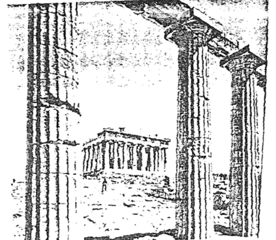


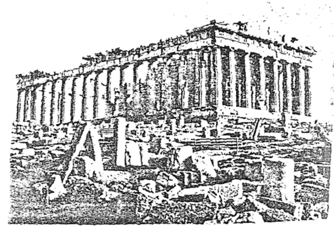
الطراز الكورنثى



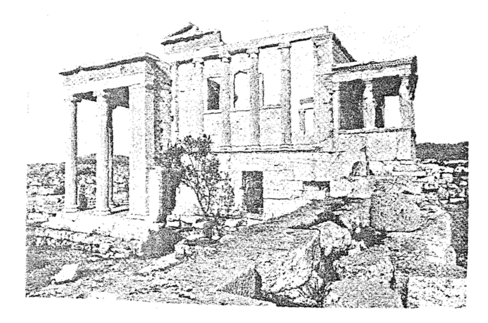
مثال لمبنى على الطراز الكورنثى



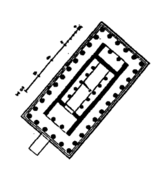


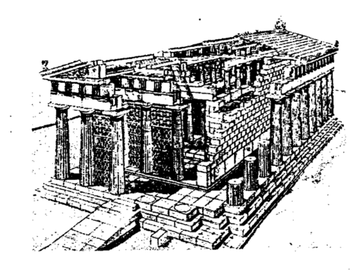


معبد البارثنون

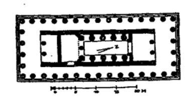


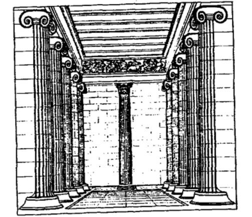
معبد الأرخثيون

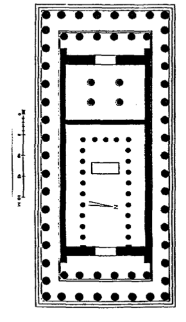


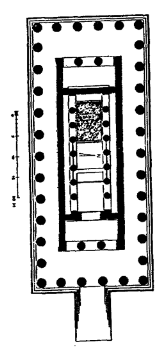


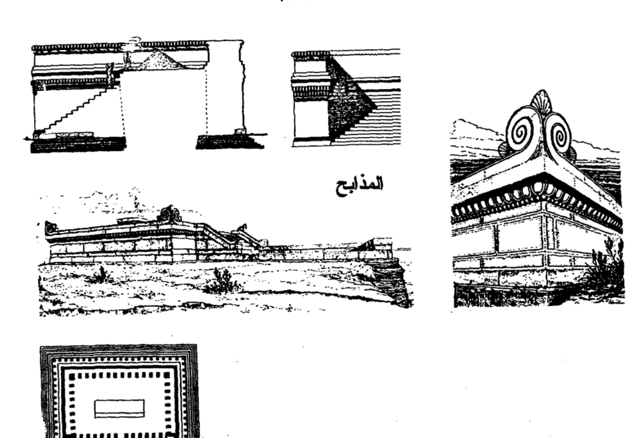
أمثلة على تكوين وتخطيط المعبد الإغريقى





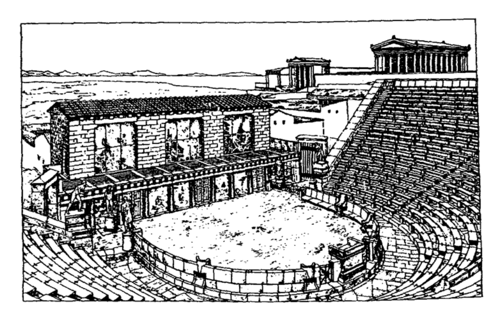




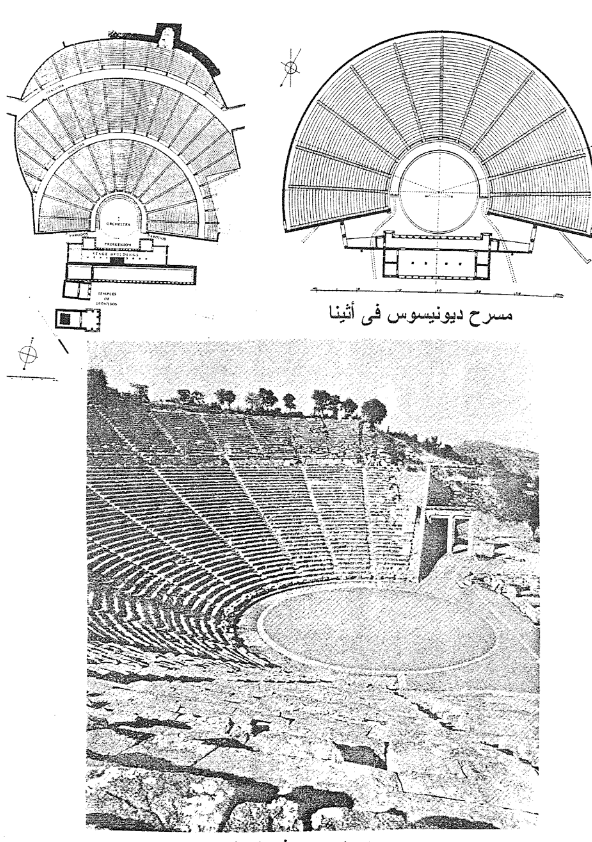


المذابح

مذبح زيوس فى برجامة



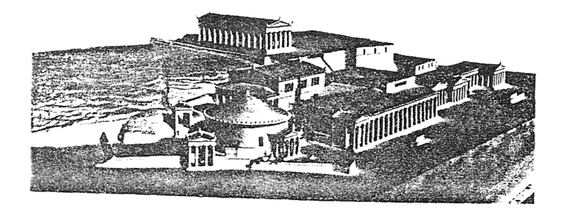
تخطيط المسرح اليونانى

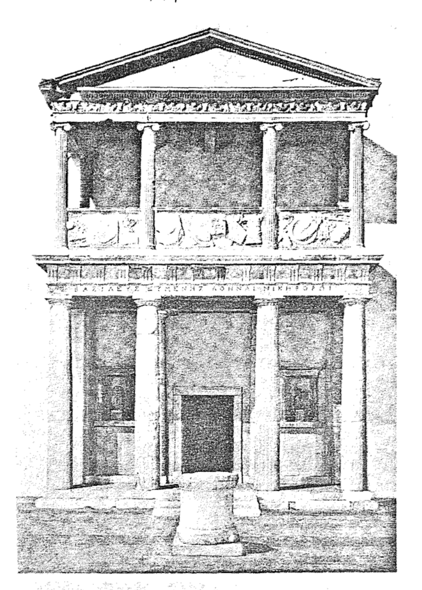


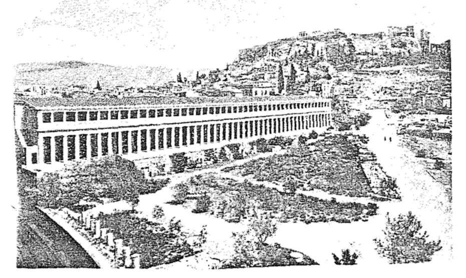
مسرح ديونيسوس فى أثينا

مسرح اسكليبيوس فى إبيداوروس

السوق(الأجورا) فى أثينا

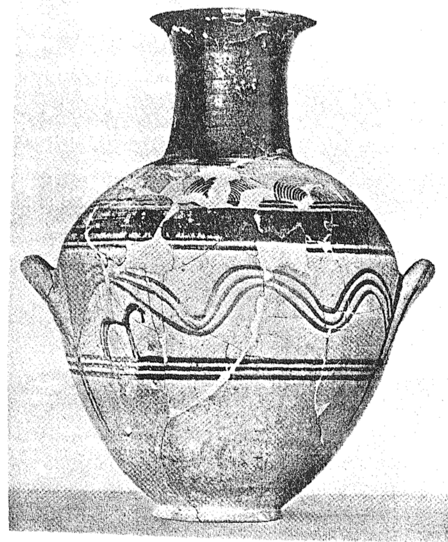






أمثلة على الأروقة اليونانية





الفخار الجيومترى



طراز الصورة الحمراء
على الأرضية السوداء



طراز الصورة السوداء
على الأرضية الحمراء



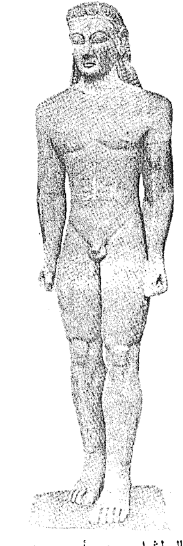


طراز الصورة السوداء
على الأرضية الحمراء

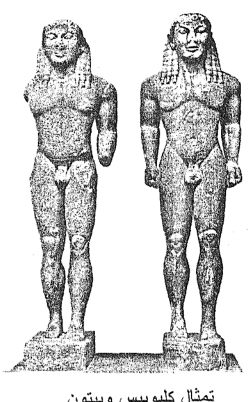
طراز الصورة الحمراء
على الأرضية السوداء



فخار من القرن الرابع ق.م



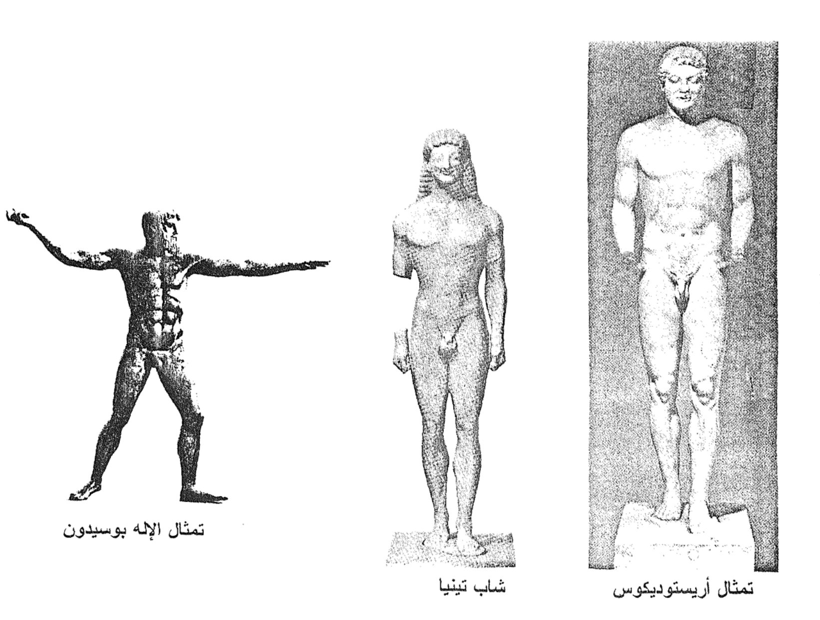
تمثال لشاب من رأس سونيون



تمثال كليوبيس وبيتون



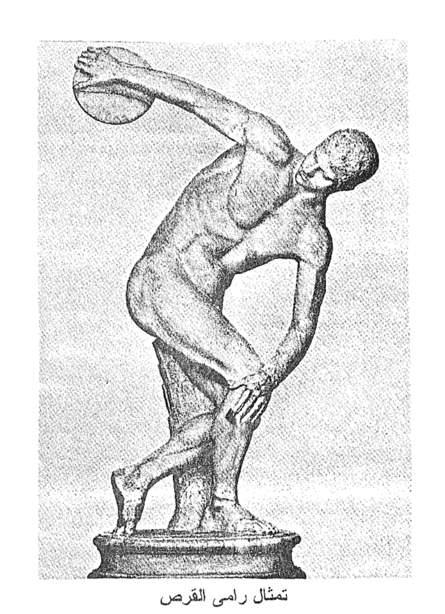
تمثال حامل العجل



تمثال أريستوديكوس

شاب تينيا

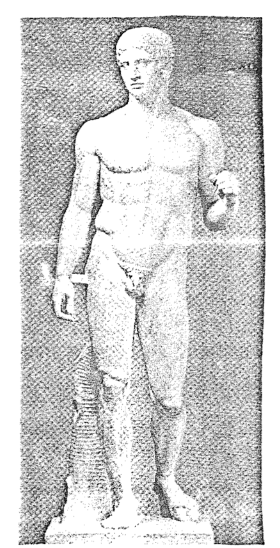
تمثال الإله بوسيدون



تمثال رامى القرص



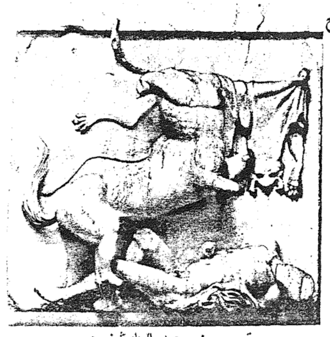
تمثال سائق العربة



تمثال حامل الرمح



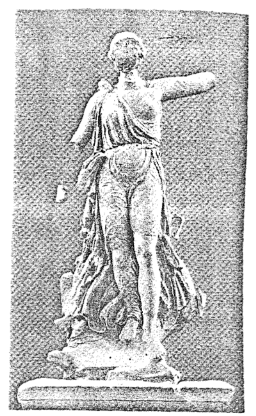
تمثال الإلهة أثينا بارثينوس



ميتوب من معبد البارثينون



حاملات المعبد فى الأرخثيون



تمثال الإلهة نيكى



لوحة أورفيوس

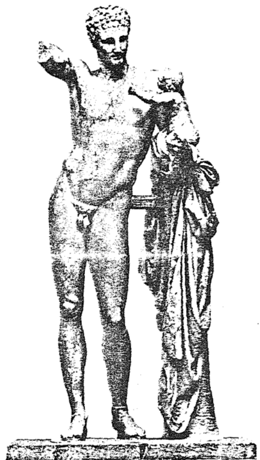
تمثال كاشط الزيت



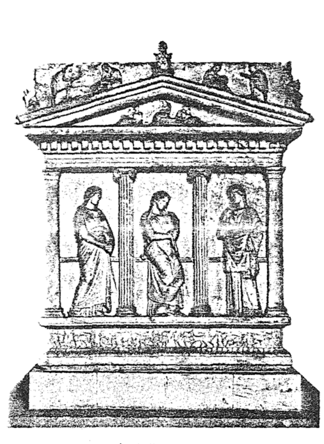
تمثال أبوللو بلفيدير



تمثال ليرينى وبلوتو



تمثال هرميس والطفل ديونيسوس



تابوت النادبات



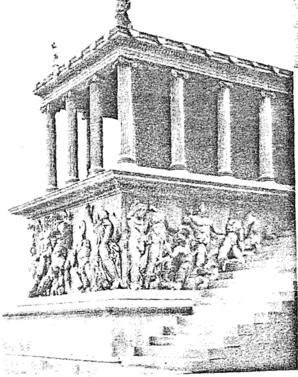
شاهد قبر من القرن الرابع

تمثال الإلهة أفروديتى من كنيدوس





تمثال الإله سيرابيس



مذبح زيوس فى برجامة



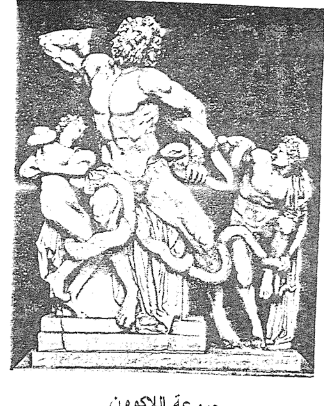
تمثال الإلهة تيخى



تمثال الإلهة أفروديتى الجالسة

تمثال الإلهة نيكى ساموثراكى

تمثال أفروديتى من ميلوس



مجموعة اللاكوون



تمثال ماوسيلوس



مجموعة الكنتاور البحرى وحورية البحر

الفصل الخامس

الفنون الرومانية

تقديم

العوامل المؤثرة فى الفنون الرومانية

فنون العصر الجمهورى والإمبراطورى

طرز الأعمدة الرومانية

الأسواق العامة (الفوروم)

المعابد الرومانية

البازيليكات

المسارح الرومانية

الحمامات الرومانية

نافورات الحوريات

أقواس النصر

الإستـــــاد

المنازل الرومانية

المقابر الرومانية

التصوير الرومانى

النحت الرومانى

الفنون الرومانية

تقديـــــم

فى حوالى القرن العشرين قبل الميلاد سكنت إيطاليا قبائل وشعوب من الجنس الآرى الهندى حيث عاشوا فى إيطاليا وأسسوا حضارة نطلق عليها اسم Terra mare وامتد نفوذ هذه الشعوب إلى جنوب إيطاليا ومنهم تفرع السابيون واللاتين.

ثم جاء الأتروسكيون من آسيا الصغرى عن طريق البحر واستعمروا إيطاليـــا مـــنذ القـــرن التاسع ق.م واستقروا فى منطقة توسكانيا، وقد نقل الأتروســكيون معهـــم حضـــارة آسيا الصغرى والحضارة الإغريقية إلى إيطاليا وكذلك نقلوا إليها عقائدهم الخاصة.

ويبدأ تاريخ روما بتأسيسها عام ٧٥٣ ق.م حين خرج إينياس يائساً من حرب طروادة وذهب إلى إيطاليا وتزوج من ابنة الملك ثم خلفه بعد وفاته أخـــوه أموليوس الذى قتل إبنة أخيه ريا سلفيا لأنها حملت من الإله مارس إله الحرب ووضعت توأمين هما ريموس ورومولوس، فوضعهما أموليوس فى مهـــد خشبى وأرسلهما مع شخص ليضعهما فى مياه نهر التيبر، ولكن هـــذا الشـــخص تـــركهما عـــلى الشاطئ حيث عثرت عليهما ذئبة وقامت برعايتهما حتى كبرا، وقتلا أموليوس وتقاسما المُلْك ثم قتل رومولوس أخيه ريموس وبنى مدينة روما عام ٧٥٣ ق.م.

ويمكن تقسيم تاريخ روما إلى ثلاثة عصور:

العصر الملكى ويبدأ من ٧٥٣ ق.م وحتى عام ٥٠٩ ق.م

العصر الجمهوري ويبدأ من ٥٠٩ ق.م وحتى عام ٣١ ق.م.

العصر الإمبراطورى ويبدأ من ٣٠ ق.م وحتى عام ٤٧٦م.

وجديــر بالذكر أن الرومان كانوا رجال حرب فخلد فنانوهم عظمتهم فى ظــل هــذه الظــروف حــتى أصبح الفن الرومانى له مكانته العظيمة وخصائصـــه التى لا يمكن تجاهلها من حيث القوة والواقعية ولا يخلو من الابتكار وإن كانت تنقصه النعومة.

ويمكــن أن نجــد تفســيراً لذلك حيث كانت الحروب والفتوحات هى الشــغل الشــاغل للرومان، لذلك اكتفوا بتقليد الفن اليونانى. وإذا كان الفن الرومانى قد تأثر بالعديد من الفنون مثل الفنون الأتروسكية والإغريقية إلا أن هناك عوامل جغرافية وجيولوجية ودينية واجتماعية وتاريخية كان لها الفضل فى إظهاره فى صورته التى ظهر بها.

العوامل المؤثرة فى الفنون الرومانية

العوامل الجغرافية

تتميز شبه الجزيرة الإيطالية بموقعها المتوسط على حوض البحر الأبيض وكذلك بسواحلها الممتدة على البحر، وقد أتاح لها هذا الموقع الاتصال بكل من أوروبا وآسيا الصغرى وجنوب البحر المتوسط وشمال أفريقيا حيث لعبت دور الوساطة بين هذه المناطق حيث فرضت إيطاليا سيطرتها على هذه المناطق واستفادت من احتكاكها بفنون هذه المراكز الحضارية وخاصة بلاد الإغريق حيث جلب الرومان فنانى الإغريق للاستفادة من عظمة فنهم ودقتهم فى فنون الصناعة.

العوامل الجيولوجية

رغم شهرة إيطاليا برخامها النقى (رخام كرارا) إلا أنها استغلت مصادرها وثروتها من الحجارة ومخلفات البراكين والمعادن بالإضافة إلى جودة نوع الرمل والزلط الموجود بها. وكانت خامات الرمل والزلط من العوامل المساعدة فى تكوين خلطة الخرسانة الرومانية. واستخدم الرومان الرخام لتغطية جدران المبانى الفخمة والرسمية.

العوامل المناخية

أثرت العوامل المناخية فى شبه الجزيرة الإيطالية على بعض الفنون الرومانية وخاصة العمارة، فمناخ إيطاليا فى الجزء الشمالى يتبع مناخ وسط أوروبا البارد، أما فى الوسط والجنوب فالجو دافئ ومعتدل، ولهذا اختلفت بعض الخواص المعمارية للمبانى حتى تتلاءم مع طبيعة كل منطقة مما جعل هناك تنوعاً واضحاً فى فنون كل جزء من أجزاء إيطاليا.

العوامل الدينية

لـم يلعب الدين دوراً بارزاً فى حضارة الرومان حين انشغل الرومان طيـلة فـترات حكمهم بالفتوحات والحروب، ولم يكن لرجال الدين تأثير واضـح كمـا كان الحال فى مصر واكتفى الرومان ببناء محراب فى كل مـنزل لصـلاة العائـلة ولم يمنع ذلك من وجود معابد ضخمة لممارسة الطقـوس الدينية. ولكن صب الرومان اهتمامهم على المبانى الدنيوية مثل القصور والمنازل والحمامات وساحات المصارعة وغيرها.

العوامل الاجتماعية

ظهـرت عظمـة الإمبراطورية الرومانية من الناحية الاجتماعية فى احـترام القيم والعادات والتقاليد، وتميزت هذه الفترة باحترام رب الأسرة والولاء للحاكم وانعكس ذلك على الفنون المختلفة، فأقيمت التماثيل الضخمة وأقـواس النصـر، كما شيدت المعابد والقصور الضخمة وظهرت الصور الـرائعة على الحوائط الداخلية للقصور والمنازل، كما انتشرت الحمامات وساحات الرياضة ودور القضاء.

العوامل التاريخية

نشأت روما حوالى عام ٧٥٣ ق.م واستمر الحكم الملكى بها حتى عام ٥٠٩ ق.م ومع بدايات العصر الجمهورى انشغلت روما بالحروب المتتالية وغـزت مدناً كثيرة وابتدأ الغزو الرومانى الإيطالى فى عام ٣٤٣ ق.م ثم بـدأت رومـا بعدها تشن حروباً خارج إيطاليا نفسها، وأول من سقط فى الحـروب الأولى كـانت صقلية عام ٢٦٤ ق.م ثم هزيمة القائد القرطاجى هانيـبال فى عـام ٢٠٢ ق.م والاستيلاء على قرطاجة فى عام ١٤٦ ق.م

وأصبحت ولاية تابعة للإمبراطورية الرومانية كما سقطت أيضاً مقدونيا وبلاد اليونان وجميع مقاطعات آسيا الصغرى وسوريا وأسبانيا وامتد نفوذ الرومان حتى نهر دجلة والفرات وسقطت مصر فى يد روما عام ٣٠ ق.م وهكذا انفتح الرومان على جميع مراكز الحضارات القديمة.

فن العمارة الرومانية

البدايات الأولى ١٥٠٠ – ١٠٠٠ ق.م

كانت مبانى هذا العصر على هيئة أكواخ مستديرة ثم تطورت فأصبحت أشبه بمغارات تنحت فى الصخر، وهذه الأساليب كانت قريبة إلى حد كبير من الأساليب التى كانت مستعملة فى أوروبا الوسطى فى العهود البدائية. وفى وسط وجنوب إيطاليا كانت الأساليب الفنية أكثر تطوراً حيث استعمل أبنائها قواعد البناء الإغريقى البدائى، فأقيمت المبانى بالآجر أو الحجارة بغير ملاط، ويرجع ذلك التطور إلى قرب هذه المناطق من بحر إيجة وجزره.

فنون العصر الأتروسكى ١٠٠٠ – ٥٠٩ ق.م

عاشت إيطاليا تحت حكم الأتروسك حوالى ٥٠٠ عام وقد انتشرت حضارة وفنون الأتروسك فى أواسط إيطاليا قبل القرن السادس ق.م، وجدير بالذكر أن هؤلاء القوم كانوا على معرفة ودراية ببعض فنون الشرق مثل الفنون المصرية القديمة والفنون الآشورية وغيرها.

ففى مجال العمارة تدل مبانى الأتروسك على أنهم عرفوا بناء الأقواس والقباب، وتعتبر العمارة الأتروسكية أول مظاهر العمارة الرومانية التى

أتبعت قواعد محددة طبقتها على معابدهم التى عرفت باسم الطراز التوسكانى الذى يقترب من الطراز الدورى الإغريقى.

ويعد معبد جوبتر بالكابيتول أول المعابد التى أقامها الأتروسكيون فى روما على تل الكابيتول، وقد خصص هذا المعبد لعبادة الإله جوبيتر وجونو ومنيرفا.

وفى مجال النحت يتميز النحت الأتروسكى فى عهده الأول بالجمود والخشونة ثم تطور بعد ذلك وحاول أن يحاكى الطبيعة فبدت فيه الليونة والحركة وإن ظهر أقل رشاقة من النحت الإغريقى.

ومن أجمل تماثيل هذه الفترة تمثال الإله جوبيتر بمعبد جوبيتر الكابيتول الذى صنعه الفنان فولكا Vulca ، وقد صور الإله وهو يعطى الجسم بملابس محلاه بزخارف مكونة من آلهة النصر وسعف النخيل تعلوها عباءة قرمزية اللون موشاة بالذهب.

ويحمل التمثال فى إحدى يديه الصاعقة وفى الأخرى الصولجان، أما وجه التمثال فهو باللون الأحمر وهو بذلك يتفق والطريق المتبعة فى الفنون القديمة وخاصة الفن المصرى باعتبار أن الرجل تكون بشرته أكثر تعرضاً للشمس والعوامل الجوية.

ومن أهم منحوتات هذه الفترة تمثال أنثى الذئب التى ترضع روميلوس وريموس حيث أبرز الفنان حيوية التمثال فأوضح العضلات البارزة، كما أوضح وقفة الحيوان ونظرته التى تنم عن وحشية ظاهرة جعلت هذا التمثال من التماثيل الفريدة.

ومن أهم تماثيل هذه الفترة أيضاً تلك التماثيل التى توضع على غطاء التوابيت ونطلق عليها تماثيل الموتى وكذلك التوابيت الحجرية بزخارفها الرائعة.

وفى مجال التصوير فتعتبر الصور الملونة التى وجدت على جدران المقابر الأتروسكية من أهم ما خلفته لنا هذه الحضارة رغم أن المحاولات الأولى لهذه الصور تنم عن خشونة المظهر وجمود الحركة والافتقار إلى الحيوية وعدم الدراية بقواعد المنظور.

ولكن ما لبثت أن ظهرت دلالات التطور والتقدم فى التصوير بما لوحظ فى ليونة الحركة وظهور النعومة. وفى أواخر العصر الأتروسكى زاد الاهتمام بقواعد المنظور واهتم الفنان بالأضواء والظلال فى الصور، وكذلك إظهار ملامح الشخصية المصورة.

فنون العصر الجمهورى والإمبراطورى

استفادت الحضارة الرومانية من حضارة الإغريق وما سبقتها من حضارات وخاصة فى مجال العمارة، ورغم أن العمارة الرومانية تتفق فى عناصرها مع عناصر العمارة الإغريقية، إلا أن الرومان قد طبعوها بطابع خاص يظهر الشخصية الرومانية. ولأن العمود هو أساس كل بناء فلابد وان نتعرف على طرز الأعمدة الرومانية.

طرز الأعمدة الرومانية

استعمل الرومان الطرز الإغريقية الثلاث فى الأعمدة الرومانية، فاستعملوا الطراز الدورى والطراز الأيونى والطراز الكورنثى ولكنهم أدخلوا بعض التعديلات عليها كما أضافوا طرازين جديدين هما الطراز

التوسكانى المستنبط من الفن الأتروسكى، والطراز المركب الذى يدمج الطرازين الأيونى والكورنثى معاً.

العمود التوسكانى

وترجع تسمية هذا العمود إلى منطقة توسكانيا التى سكنها الأتروسكيون بإيطاليا ويبدو أن هذا الطراز قد نقله الأتروسكيون معهم من آسيا الصغرى، واقتبس الرومان هذا الطراز وأضافوا إليه بعض الإضافات، وهو عبارة عن عمود دورى رومانى خال من الزخارف سواء كانت هذه الزخارف ببدن العمود أو فيما يعلوه من أجزاء، كذلك فهو لا يحتوى على قنوات غائرة كما أن تاجه لا يحتوى على أسنان بارزة.

العمود الدورى الرومانى

لا يعتبر هذا الطراز رومانياً لأنه مقتبس من الإغريق وقد نقله الإغريق بدورهم عن المصريين. ومن المعروف أن العمود الدورى اليونانى بدون قاعدة ولكن أضاف المهندس المعمارى الرومانى له قاعدة، وكثيراً ما ظهر العمود الدورى الرومانى بدون قنوات بعكس الطراز اليونانى ونجد مثالاً لذلك فى مبنى الكولوسيوم فى روما وقد أضاف الرومان جزءً جديداً بين بدن العمود وتاجه ويسمى الرقبة وفصل الرقبة عن بدن العمود بحلية نطلق عليها اسم الطوق ويزخرف الرقبة أربع زهرات متقابلة. وفى بدن العمود تجاويف أو قنوات مستقيمة عددها عشرون وينفصل بعضها عن بعض بواسطة سنون حادة. ويعلو العمود إفريز مكون من مساحات مربعة ملساء (الميتوبس) يفصلها ثلاث قوائم رأسية تسمى ترجليف ويكون الترجليف فى الطراز الدورى الرومانى فوق

العمــود وعلى محوره تماماً، على عكس الطراز الإغريقى الذى يكون فيه الترجليف بنهاية الإفريز الأخير بعيداً عن محور العمود.

العمود الأيونى الرومانى

تــرجع أصول هذا العمود إلى الآشوريين وتوجد أمثلة منه فى مدينة بيرســوبوليس بــبلاد فارس، وقد استعمله الإغريق فى مبانيهم خاصة فى شــرق بــلاد اليونان، غير أن طراز العمود الأيونى الرومانى يختلف عن طراز العمود الإغريقى فهناك اختلاف فى النسب وبعض الفروق الأخرى الطفيفــة مــنها اســتقامة الخطوط التى تربط الحلزونين عند تقابلهما فى الطــراز الــرومانى، أما فى الطراز الإغريقى فتكون فيه الخطوط غليظة ومقوســة إلى أسفل. ويتميز هذا العمود بفخامة المظهر الذى يعطى جمالاً للشكل المعمارى. ومن مميزات العمود الأيونى وجود أربع وعشرون قناة منفصــلة مــنحوتة بعمق وكل قناة تنفصل عن الأخرى بدلاً من أن تنتهى بحافة حادة كما هو الحال فى العمود الدورى، وكذلك يمتاز العمود الأيونى برشاقته وكثرة زخارفه.

العمود الكورنثى الرومانى

ترجع تسمية هذا العمود إلى مدينة كورنثة فى بلاد اليونان وهو يتشابه إلى حــد كبير مع العمود الأيونى فيما عدا التاج الذى يمتاز بطابع خاص حيــث أنه مقتبس من الأعمدة المصرية القديمة الناقوسية الشكل. والطراز الكورنثى هو أرشق الطرز وأجملها منظراً وهو أكثر الأعمدة استخداماً فى المــبانى الرومانية، ذلك لأن الشعب الرومانى كان محباً للفخامة والعظمة. وقــد وجــد الــرومان أن العمــود الدورى لا يتناسب مع مبانيهم الشاهقة

لقصــره، وكذلــك العمود الأيونى رغم رشاقته وخفته لم يستعمل إلا قليلاً حيــث أنه لا يناسب مبانيهم المرتفعة، ولهذا لم يجد المعمارى الرومانى ما يتمشــى مــع مبانيه الشاهقة الفخمة غير العمود الكورنثى خاصة أنه كثير الزخارف، لذلك كثر استعمال العمود الكورنثى الرومانى لارتفاعه وغلظة قطره وزيادة زخارفه وانسجامه مع المبانى الفخمة.

ويحــتوى هــذا الطراز على قاعدة ثانوية، أما بدن العمود فمزخرف بأربعــة وعشــرين قناة، وارتفاع التاج فى الطراز الكورنثى مساو للقطر ويأخذ شكل الناقوس ومغطى بأوراق الأكانثوس فى جزئه السفلى والعلوى وهى مصــفوفة فى صفين يعلو أحدهما الآخر، وبكل صف ثمانية أوراق ويبلغ ارتفاع صف الأوراق العلوية ضعف ارتفاع الصف الذى بأسفله.

العمود المركب

جاءت تسمية هذا الطراز من الأعمدة نتيجة لأنه مركب من طرازين همــا الطــراز الأيونى والطراز الكورنثى، فقد استعار المعمارى الملفين الحــلزونين مــن تاج العمود الأيونى بينما استعار صفى ورق الأكانثوس المتــبادلة من تاج العمود الكورنثى. وقد استخدم هذا الطراز بشكل خاص فى بوابات وأقواس النصر وفى الحمامات الإمبراطورية لكراكالا. ويتكون هذا الطراز من قاعدة للعمود يوجد بينهما جزء مربع كحلية أو حليتان فى بعض الأحيان، ويتكون بدن العمود من أربع وعشرين قناة محفورة رأسياً غيــر متصــلة بحافة حادة يعلوه تاج العمود ذو الملفات الحلزونية والتى تنتهى عند شفة الناقوس. أما الأرشيتراف الذى يعلو العمود فهو يأخذ شكل الطــرازين الأيــونى والكورنــثى فيتكون من جزئين يعلو أحدهما الآخر ويفصلهما حلية مقعرة محدبة ويعلو الجزئين حليات متتالية.

ونستعرض الآن أشهر المبانى والمنشآت الرومانية.

الأسواق العامة (الفوروم Forum)

كـــان الفـــوروم الـــرومانى – مثله مثل الأجورا اليونانية – من أهم المنشآت التى تميزت بها العمارة الرومانية حيث كانت مركزاً عاماً للتجارة والاجـــتماعات وقد زادت أهمية الفوروم بازدياد وقوة روما حتى أصبحت أهـــم مراكـــز المديـــنة وطبقاً لوصف المهندس الرومانى فيتروقيوس فإن الفوروم كانت فى البداية عبارة عن ساحة مكشوفة تشبه الأجورا اليونانية، وهـــذه الســـاحة عـــلى شـــكل مستطيل عرضه يساوى ثلثى طوله ويحاط بالصالات المعمدة المسقوفة ويتناثر حول الفوروم المبانى العامة والحوانيت وفى الأيـــام العادية كان هذا المكان يستعمل كسوق للبيع والشراء يتبادلون فيـــه الـــناس الســـلع ويحصـــلون مـــنه عـــلى احتياجاتهم ثم أصبح مكاناً للاجـــتماعات العامـــة بســـبب اتســـاعه فاستخدمه الرومان فى الانتخابات والاجـــتماعات السياســـية. كذلـــك اقيمت فى جانبه الغربى منصة مرتفعة للخطباء يتحدثون منها إلى المجتمعين، وفى الشمال أقيمت قاعة لاجتماعات الفـــئة الحاكمـــة Curia، وكـــان يطـــلق عـــلى هـــذه الســـوق اســـم Romanum Forum.

وفى القـــرن الثانى ق.م وجد الرومان أن الأعمال التجارية البحتة فى السوق قد أصبحت مزعجة وتشغل مساحة كبيرة لذلك قاموا بنقل الحوانيت الخاصـــة بالخضروات والمواشى إلى سوق أخر بجوار نهر التيبر أطلقوا عليه اسم Forum Boarium.

وفى عهـــد القـــائدين بومـــبيوس ويوليـــوس قيصر اللذان أضافا لوناً هللينســـتياً لمدينة روما. تميزت بشوارعها وميادينها الضخمة وبدأ استخدام

المرمـــر فى المـــبانى العامة. وقد أقام يوليوس قيصر سوقاً جديدة أسماها Forum Julium أو السوق الإمبراطورية التى حملت اسم الأسرة العريقة يوليـــا التى ينتمى إليها يوليوس قيصر والإمبراطور أوغسطس، وقد بلغت مســاحتها حوالى ٦٠٠٠ م٢. وهذه السوق مستطيلة الشكل محاطة بأروقة معمـــدة مـــزدوجة أى محاطـــة بصـــفين من الأعمدة ويوجد خلف السوق الحوانيـــت الـــتى تتميز بأنها ذات طابقين وبها فتحات على شكل عقود فى الطـــابقين. وفى عمـــق الســـوق أقيـــم معبداً للإلهة فينوس حامية الأسرة الجوليوكلاوديـــة ذات الأعمدة الكورنثية وينتهى بحنية وأمامه يقف تمثال للديكـــتاتور قيصر بالملابس العسكرية. كذلك يوجد أمام هذه السوق مبنى Curia ومـــلحقاته وكذلـــك بازيليكا ضخمة حملت اسم عائلته Basilica Julia الذى أعاد أوغسطس بنائها على مساحة أوسع. ومن أشهر الأسواق فى رومـــا ســـوق تراجان الذى بناه المهندس أبوللودوروس فى الفترة من ١١١ – ١١٤م وكـــان ســـبباً فى شهرة هذا المهندس ويتكون من الميدان الأصـــلى ويحاط بجناحين مسقوفين معمدين وحوانيت وعدداً من المحلات التجارية، كما يضم بازيليكا تراجان وهى مبنى متسع مساحته ٥٥×١٥٩م وهى مقسمة من الداخل إلى خمس صالات صغرى بواسطة أربعة صفوف من الأعمدة الكورنثية التى يبلغ عددها ١٠٨ عمود من الجرانيت. وقد اقيم وســط الميـــدان عمـــود تراجان الشهير الذى يفصل بين مبنيين صغيرين أحدهما المكتبة اللاتينية والأخرى المكتبة اليونانية.

المعابد الرومانية

فى نهايـــة القـــرن السابع ق.م شهدت روما شيئاً من التطور خاصة عـــندما خضـــعت للنفوذ الأتروسكى تحت حكم الثلاث ملوك الأتروسكيين الذيـــن حكمـــوا البلاد فى نهاية العصر الملكى فقد تحولت روما من مجرد مكـــان لتجمع الرعاة إلى مدينة مقسمة إلى أربع مناطق مسورة بسور من القطع الحجرية.

أمـــا فى خـــلال القـــرن السادس ق.م فقد بُدأ فى إقامة بعض المعابد الـــرومانية، ولـــو أننا لا نعرف الكثير عن شكل هذه المعابد إلا من خلال المصـــادر القديمة إلا أن شكل المعابد الرومانية لم تخرج فى جوهرها عن شكل المعبد الإتروسكى والتى تتميز بعدة مميزات منها:

١- وجـــود منصـــة مرتفعة Podium يقام عليها المعبد ومدعمة بدرج قد يشغل كل عرض المنصة أو جزء منها، ولقد حاول البعض تفسير ظاهرة ارتفاع المنصة فى المعبد الرومانى ــ الذى احتفظ بارتفاعه خلال العصر الجمهـــورى وإن كانت قد انخفضت فى القرن الثانى ق.م لكى ترتفع مرة أخـــرى فى القـــرن الأول الميـــلادى وتحـــتفظ بارتفاعهـــا طوال العصر الإمبراطورى ــ بأن هذا الأمر يرجع إلى الحضارات القديمة التى وجدت فى شـــبه الجزيـــرة الإيطالية مثل حضارة Terramare التى استقرت فى أتروريا ووصلت إلى منطقة لاتيوم.

أمـــا الـــبعض الآخر من الدارسين فإنه يفسر هذا الارتفاع أنه مرتبط بالعادة الإيطالية التى تميل إلى إضفاء الرهبة والخشوع على مسكن الإله، ويدلـــل هـــذا الفريق على صدق نظريته فى أن تلك المعابد كانت تقام فى عمـــق الـــوادى وكانت ذات واجهة واحدة لتركيز الانتباه فى مكان واحد،

وكـــانت محاطة بمناظر خلوية لإضفاء مزيد من الرهبة على شكل المعبد بعكـــس الإغريق الذين قربوا المسافة بين الإله والإنسان وجعلوا الإله على شكل الإنسان وجعلوا المعبد سهل الوصول إليه.

وهـــناك خاصية أخرى تميزت بها المعابد الرومانية هى تواجد ثلاث غـــرف مقدســـة مخصصة لثلاث آلهة وهذا ينطبق على ثالوث الكابيتول جوبيـــتر وميـــنرفا وجونو ونتيجة لذلك أزداد عرض المعبد وأصبح شكله تقريـــباً مـــربعاً إذ أن نسبة العرض إلى الطول كانت ٥: ٦ بعكس المعابد اليونانية وهى ٣: ٦، ولقد استمر هذا الاتجاه فى المعابد الرومانية حتى فى حالـــة بناء معبد مستطيل على الطريقة اليونانية وكذلك فى حالة بناء معبد لإلـــه واحـــد أى فى حالة الاستغناء عن الحجرتين الجانبيتين. كما نلاحظ أيضـــاً أن المعابد الرومانية كانت ذات واجهة واحدة وبالتالى فإن حجرات قـــدس الأقـــداس استندت على الجدار الخلفى مباشرة وعلى ذلك لم تتواجد حجرة خلفية فى المعابد الرومانية.

وقـــد اهتم المعمارى الرومانى بتشييد المعابد وأعطى للموقع اهتماماً كـــبيراً فى التصـــميم، فقد كانت تبنى عادة إما مواجهة لمصدر الضوء أو مواجهة لميدان عام، وقد ركز المعمارى اهتمامه على واجهة المعبد بعكس المهندس الإغريقى الذى اهتم بأن يُرى المعبد من جميع الجهات، وقد بنيت المعابد الرومانية على نوعين إما مستطيلة أو مستديرة الشكل.

النوع الأول: المعابد الرومانية مستطيلة الشكل

يشبه المعبد الإغريقى فى تخطيطه إلا أنه يختلف عنه من حيث أبعاده ونســـبه كمـــا أن المدخـــل أكثر عمقاً من مدخل المعبد الإغريقى، والمعبد الـــرومانى بنى على قاعدة مرتفعة ويوجد أمام المدخل مساحة ترتفع عن

الأرض يقام عليها أعمدة سقف المدخل ويصعد إليها بدرج أقل عرضاً من عرض الواجهة ومن أهم معابد هذا النوع: .

معبد نيميس Nimes بإقليم الغال

ويطلق عليه اسم Maison Carree رمزاً إلى أولاد الإمبراطور أوغسطس، ورغم صغر هذا المعبد إلا أنه مثال كامل، حيث يحيط به ثلاثون عموداً على الطراز الكورنثى، وأبدان الأعمدة ذات قنوات، وفيها عشرون عمود ملتصق بالحائط ويظهر منها للخارج نصفها فقط، وللمعبد سلالم بالواجهة الشرقية فقط، وهذه الواجهة يزينها أعمدة على الطراز الكورنثى تحمل إفريزاً وكورنيشاً مزخرفين.

معبد فينوس روما

أقام هذا المعبد الإمبراطور هادريان للإلهتين فينوس وروما وهو بناء فريد فى نوعه، ويظهر فى هذا المعبد الطابع الخيالى والإمكانيات المعمارية لعصر هذا الإمبراطور ويقع هذا المعبد بين الفوروم الرومانى ومبنى الكولوسيوم وقد بُدأ فى عصر الإمبراطور فسبسيان والمعبد موجود داخل إطار كبير محاط برواق معمد وفى منتصف الضلعين يوجد المدخل. والمعبد محاط بالأعمدة من جميع الجهات ونظراً لأن المعبد كان مقاماً لعبادة إلهتين لذلك فإن قدس الأقداس كان ثنائياً على أن يستند جدار أحدهما على الآخر بوضع عكسى حيث يتخذ هذا الجدار شكل الحنية بينما الجداران الجانبيان لقدس الأقداس مزينان بمشكاوات دائرية ومستطيلة بالتناوب. وكانت أرضية هذا المعبد مغطاة بألواح المرمر وكانت الأعمدة

مـــن حجر البروفير بينما كانت خلفية المشكاوات من الألباستر والمرمر، وكان سقف المعبد جمالونى الشكل ومغطى بقطع من البرونز المذهب.

معبد فورتونا بروما

أقام هذا المعبد القائد يوليوس قيصر فى سوق Boarum وأطلق عليه اســم إلهـــة الحظ الرومانية وهو معبد من طراز Tettrastilum ومحاط بـــالأعمدة مـــن ثلاث جهات وكان العمود ذو طراز أيونى وهناك ظاهرة رومانية وهى أن الكورنيش اليونانى الأيونى عبارة عن أفاريز وأن المعبد فى رشـــاقة المعابد اليونانية والمنصة منخفضة مثل المعابد اليونانية، رغم أنه ذو سمة رومانية واضحة وهى وجود واجهة واحدة للمعبد.

النوع الثانى: المعابد الرومانية مستديرة الشكل

وهذا المعبد مستدير التخطيط حيث تحيط به الأعمدة على شكل دائرة، ومـــن أمثلـــته معـــبد الإلهـــة فستا Vesta فى روما الذى أقيم فى السوق الرومانية وهو يحتوى على النار المقدسة والتى كانت مشتعلة تحت إشراف الكاهـــنات ويطلق عليهن اسم الكاهنات العذارى وهن المخصصات لرعاية المعـــبد، وهـــذه النار ترمز للحياة العائلية التى كانت تقدسها الإمبراطورية الرومانية، وقد أنشئ هذا المعبد ودمر وأعيد تشييده عدة مرات كان آخرها فى عصـــر الإمبراطور سبتيميوس سفيروس وكان هذا المعبد يحتوى على ثمانية عشر عموداً من الطراز الكورنثى المستدير الشكل.

معبد البانثيون فى روما

يعتبر هذا المعبد من أجمل وأدق المعابد الرومانية وكذلك فهو من أهم المعـــالم المعمارية التى تمت فى عصر الإمبراطور هادريان.وقد أقام هذا

المبنى أجريبا بتكليف من الإمبراطور أوغسطس عام ٢٧ ق.م ولم يكن البناء يحتوى على قبة وقتئذ بل كان له صفوف من الأعمدة ثم دمره حريق، وأعيد بناؤه مع تغيير كبير فى تخطيطه، وأضيف إليه المدخل المستطيل بأعمدة كورنثية فى عهد الإمبراطور هادريان. ويؤدى المدخل إلى البناء المستدير الذى توجد به أربع مشكاوات مستطيلة وثلاثة دائرية وكل مشكاة محاطة بعمودين ودعامتين وتحوى تماثيل الآلهة. ويبلغ قطر هذا المبنى المستدير ٤٣,٥م وحوائطه محملة على حوائط من الخرسانة يبلغ سمكها ٥,٥م وكانت جميع الحوائط الداخلية مكسوة بالرخام.

وتعتبر قبة معبد البانثيون من أكثر قباب العالم، وهى نصف كروية حيث ترتكز على حائط البناء المستدير وارتفاع القبة مماثلاً لقطر البناء ٤٣,٥م وهى مفتوحة من أعلاها بفتحة مستديرة فى الوسط يبلغ قطرها ٩ متر ليدخل منها الضوء، وهى الفتحة الوحيدة فى المبنى بخلاف الباب، أما الحائط الذى يحمل القبة فهو مزدوج تُركت فى بعض أجزائه فراغات.

ويتكون الجزء الأمامى من المعبد من رواق على الطراز الكورنثى، وهو رواق عميق مقسم على ثلاثة ممرات به ١٦ عموداً منها ثمانية أعمدة فى الصف الأول بواجهة المعبد التى تتجه نحو الشمال على عكس المعابد الأخرى، وأربعة أعمدة فى الصف الثانى ومثلها فى الصف الثالث.

وعلى جانبى المدخل خلوتان نصف دائرية: إحداهما مخصصة لتمثال الإمبراطور أوغسطس والأخرى لتمثال أجريبا، أما الأعمدة فهى على الطراز الكورنثى وتتكون من قطعة واحدة من الجرانيت الرمادى اللون وتعلوها تيجان من الرخام الأبيض.

والقبة مبنية من الطوب المحروق وكانت فى البداية مكسوة بالرخام وعقد القبة عبارة عن نصف كرة تقريباً لها ضلوع صاعدة من اسفل إلى

أعـلى، وترتكز على الحائط المستديرة وتتقارب هذه الضلوع بعضها من بعـض كلما صغرت حتى تصل إلى حافة الفتحة وتحيط القبة من الداخل ضلوع أفقية متوازية ويصغر قطرها كلما صعدت إلى أعلى مكونة دوائر مـتوازية تصـغر كلما ارتفعت، ويتكون من تقاطع الأضلاع الصاعدة مع الضـلوع الأفقية مربعات منحرفة تصغر كلما ارتفعت متجهة نحو الفتحة، وهذه المربعات مملوءة بإطارات وسطها وردة.

ونجـد بالحوائط الداخلية للقاعة المستديرة ست حنيات كبيرة بخلاف المحـراب الذى يتصدر القاعة، اثنان منها على شكل نصف دائرة وأربع عـلى شكل مستطيل يزخرف كل واحدة منها عمودان كورنثيان ويتوسط الحنيات الست تماثيل للآلهة، بينما الحنية المستديرة التى أمام المدخل والتى تتصـدر القاعـة (أى المحراب الكبير) فتغطيها نصف دائرة مقبوة وعلى جانـبيها عمودان كورنثيان من جهتين وهو مخصص لتمثال جوبيتر كبير الآلهة، ويدل هذا المعبد من حيث تصميمه على براعة الرومان المعمارية حيـث وصـلوا فيه إلى حل أدق وأعقد المسائل المعمارية هذا فضلاً عن بساطة المبنى ووحدة تصميمه، وجدير بالملاحظة أن هذا المعبد تضافرت فيـه التنسـيق الهندسـى مع روعة الفن التشكيلى المنبثق منه التكوينات المعماريـة والعناصـر الفـنية. ويذكرنا هذا المعبد بعودة الإمبراطورية هادريان للعناصر الكلاسيكية خاصة فى شكل المبنى المستدير.

البازيليكات

البازيليكات هى مظهر معمارى رومانى بالرغم من أن التسمية مشتقة من الكلمة الإغريقية Stoa Basilica أى القاعة الملكية أو الرواق الملكى، وقد ظهرت أول بازيليكا فى القرن الثانى ق.م. وكانت البازيليكا فى العصر

الــروماني عبارة عن مباني عامة للتبادل التجاري والعدالة تتواجد بالقرب مــن الفوروم الروماني. وقد قدم فيتروفيوس في كتابه (الخامس – الجزء الأول والــرابع) عن العمارة وصفاً مفصلاً لشكل وبناء البازيليكا. وتظهر الطــريقة الــتي أتبعت في إنشاء هذه البازيليكات بوضوح المكانة الممتازة الــتي كــانت للــتجارة وأعمــال البنوك والعدالة عند الرومان، كما كانت البازيــليكا العنصــر المميز لكل مدينة رومانية كبرى، ولم تقتصر وجود البازيــليكات عــلى العاصمة روما فحسب مثل بازيليكا تراجان وبازيليكا قنســطنطين بــل ازدهــرت في معظم المستعمرات ومن أهمها تمجاد في الجزائر ولبدة في ليبيا وغيرها. وتأخذ البازيليكا شكل المستطيل الذي يقسم من الداخل إلى ثلاثة أو ستة أبهاء بواسطة صفوف من الأعمدة أو بوائك، وفي نهايــة الــبهو الأوسط توجد حنية نصف دائرية يجلس فيها القضاة، وعــلى الصــف أو الصفين من الأعمدة شرفات وحوائط والجزء الأوسط مرتفع عن حوائط الجوانب حيث توجد فتحات للإضاءة، ومدخل البازيليكا في الوســط وأحياناً من الجانب، وسقف البازيليكا من الأخشاب على شكل جمالونــات مغطاة بالقرميد، ويسبق البازيليكا مجموعة من الحوانيت التي تسبقها أروقة معمدة.

بازيلكيا بومبى

وهى أقـدم بازيليكا وصلت إلينا من مدينة بومبى وترجع إلى أواخر القـرن الثانى ق.م وهى مكان مستطيل يتجه من الشرق إلى الغرب طوله ٦٠م وعرضـه ٢٨م ويوجـد بداخله ٢٨ عمود مرتبة على شكل مستطيل الضـلع الكبير به ١٢ عمود والصغير من أربعة أعمدة والمدخل الرئيسى فى الشـرق بـه خمـس بوابات كبيرة تفصلها عن بعضها دعامات كبيرة وأنصـاف أعمـدة وربمـا كـان يوجد باب فى منتصف كل من الجانبين الطوليين وفى نهايـة البازيـليكا وجهة الغرب يوجد مكان مرتفع محاط بـالأعمدة ويـتكون مـن مستويين كان للتقاضى، والجدران كانت مغطاة بالداخل بطبقة من الملاط ومزخرفة بما يشبه الرخام المعرق.

بازيليكا تراجان

أقيمت هذه البازيليكا فى روما بجانب فوروم تراجان ويرجع تاريخها إلى الفـترة من ٩٨ – ١١٢م، وهى عبارة عن صحن فى الوسط مستطيل الشكل، على ضلعى العرض حنيتان بها من الداخل شرفات تحيط بالصحن، ويحمـل كل شرفة من الشرفتين الطوليتين صفان من الأعمدة يحتوى كل صف على عشرين عموداً والسقف محمول على نفس العدد من الأعمدة.

أما الشرفتان اللتان على ضلعى العرض فيحملهما صفان من الأعمدة، كـل صف يحتوى على ثمانية أعمدة، ومثلها فى الشرفات العليا، والأعمدة كـلها من الجرانيت الأحمر ذات تيجان من الرخام على الطراز الكورنثى، وفى طـرفى المبنى المستدير اقيم الجزء المخصص للمحكمة، وكان مدخل البازيليكا مواجهاً لعمود تراجان الشهير.

بازيليكا قنسطنطين

أقيمــت هــذه البازيلكيا بجوار الفوروم الرومانى ويرجع تاريخها إلى النصــف الأول من القرن الرابع الميلادى _٣١٠ – ٣٢٠م)، وقد بُدِأ فى بنائها فى عهد الإمبراطور ماكسنتيوس إلا أنها تمت فى عهد قنسطنطين.

والبازيــليكا عــبارة عــن مستطيل يحتوى على صفين من الأعمدة الكورنــثية تقســمه إلى ثلاثة صحون. الصحن الأوسط منها أعرض من الآخرين، ويسمى بالصحن الكبير وهو أكثر ارتفاعاً من الصحون الجانبية، وتعلوه فتحات الإضاءة، ويحتوى على عقود متقاطعة، يحمل كل عقد منها أربعــة أعمــدة كورنثية متقابلة. وفى نهاية الجهة الغربية المقابلة للمدخل توجــد حنية كبيرة نصف دائرية، وفيها تجلس هيئة القضاة أو مجلس كبار التجار، وتعلو هذه الحنية قبة نصف دائرية وكل من الصفين الجانبين مقسم إلى ثلاث قاعات صغيرة نسبياً، سقوفها معقودة بأقباء نصف دائرية، تتعامد على الصحن الأوسط، كأنها دعائم للحوائط التى تحمل الأقباب المتقاطعة، والجانــبان أقــل ارتفاعاً من الجزء الأوسط للبازيليكا ونجد بكل قاعة من القاعــات الجانبية الصغيرة ست نوافذ، كل ثلاث تعلو الأخرى فى توازى مــع الحوائط الجانبية للمبنى، وتتجه البازيليكا من الشرق إلى الغرب، أما المدخل فكان يقع فى الضلع العرضى جهة الشرق وبه عدة أبواب لتسهيل دخــول وخــروج الزائــرين، وقد أضاف الإمبراطور قنسطنطين بالحائط الجــنوبى من الخارج ثلاثة أبواب متجاورة يتقدمها مدخل له أربعة أعمدة ويصــعد إليه بعدة درجات. وقد تحولت هذه البازيليكا فى عهد قنسطنطين إلى كنيسة مسيحية.

المسارح الرومانية

تقديـــم

لقـــد رأيـــنا فى عمارة سلا استخدام العقود التى ترتكز على دعامات وأعمـــدة ولقد استخدمت هذه الخاصية فى مظهر معمارى من أهم مظاهر العمـــارة الـــرومانية فى العصر الجمهورى المتأخر ونقصد بذلك المسارح Teatro والملاهى Amfiteatro . وقد أخذ المسرح الرومانى الكثير عن المسرح اليونانى وخاصة الهللينستى الذى يتكون أساساً من: auditorium على شكل حدوة الحصان والذى استغل فى إقامته منحدر تل أرضى ثم من الأوركســترا ذات الشــكل الكامل الاستدارة حيث كانت تقف الجوقة، ومن المدخلين الرئيسيين Paradoi ثم من الـــ Skine المشهد المسرحى وعلى جانـــبيها مبـــنيان Paraskine ثـــم خشبة المسرح وكانت أيضاً مبنية من الأحجـــار ثـــم الـــ Proskine. وأحسن مثال للمسرح اليونانى هو مسرح إبيـــداوروس فى جنوب بلاد اليونان الذى يرجع إلى القرن الرابع ق.م وقد بناه المهندس Polykretus الصغير ويتسع لحوالى ١٣,٠٠٠ شخص وهو خاص بمعبد الإله Asklepios ويتميز هذا المسرح بوجود صفوف أمامية خاصة للطبقات العليا من الكهنة والحكام والموظفين الرسميين حيث كانت مقاعدهم تتميز عن بقية المقاعد حيث تحتوى على مساند جانبية وفى بعض الأحيـــان كان يكتب أسماء كبار المشاهد على هذه المقاعد وهو بذلك يعتبر من أحسن المسارح اليونانية.

المسرح الرومانى

نشـأت فكـرة المسرح الرومانى متأثرة بالمسرح اليونانى، مثلما كان الحال مع الأدب الرومانى، والمسارح الرومانية نوعان

١- المسارح Theatres.

٢- المدرجات وحلبات المصارعة Amphitheatres.

ومن أشهر مسارح النوع الأول فى العصر الرومانى مسرح Orange فى جـنوب فرنسا، ومسرح مارسيللوس Marcellus فى روما. أما النوع الـثانى فيعتبر مبنى الكولوسيوم Colosseum من أهم وأشهر مبانى هذا الـنوع وقـد أقيـم فى روما فى عصر الإمبراطور فسباسيان وأتمه ابنه الإمبراطور تيتوس وافتتحه فى عام ٨٠م.

١- المسارح Theatres

رغـم اتفاق المسرح الرومانى مع نظيره اليونانى من حيث الشكل إلا أن هناك عدة نقاط يختلف فيها المسرح الرومانى عن المسرح اليونانى:

أولاً: الـ Cavea

أخـذت هى الأخر شكل حدوة الحصان إلا أنها لم يستغل فيها منحدر الـتل الأرضى وإنما أقيمت على عقود وقباء تظهر من الخارج على شكل ثلاثـة طوابـق كل طابق منها يتكون من العقد الذى يستند على الدعامات وأنصـاف الأعمـدة أو الأعمدة فقط ويراعى دائماً تدرج ثقل هذه الأعمدة بمعـنى أن أعمدة الطابق الأول تتسم بالقوة والضخامة ولذلك كان يفضل الأعمدة الدورية فى العادة، فى حين أن أعمدة الطابق الثانى التى تحمل ثقل أقـل كـانت أعمدة من الطراز الأيونى، أما أعمدة الطابق الثالث فهى فى

العادة أعمدة كورنثية وفى العادة يعلو هذا الطابق الثالث Porticus "ممر مسـقوف معمـد" تعـلوها عوارض حجرية تثبت فيها قوائم خشبية تحمل Tendae "مظـلات" ونظـراً لهذه الخاصية فإن بالمسرح الرومانى كانت هناك مداخل متعددة تمثلها العقود إلى جانب المدخلين الرئيسيين وفى العادة كانت تلك المداخل المتعددة ترقم على أن يحمل المشاهد رقم المدخل الذى يـؤدى إلى القطاع المخصص لجلوسه داخل المسرح. أما فى الداخل فإن هذه الـ Cavea مقسمة بدورها إلى ثلاثة قطاعات متدرجة فى الارتفاع، ويفصل كل قطاع عن الآخر حاجز لا يسمح للمشاهدين بالمرور من قطاع إلى آخر. كما وأن بكل قطاع عدة مداخل تؤدى إلى مختلف أجزاء القطاع الواحـد وبالـتالى فإن جسم الـ Cavea من الداخل والمرفوع على تلك العقـود والقـباء يشتمل أيضاً على سلم يؤدى إلى الطابقين الثانى والثالث بالإضـافة لذلـك فإن كل قطاع مقسم داخلياً عن طريق درج صغير يقسم القطـاع إلى عـدة أقسـام تجعل الـ Cavea فى نهاية الأمر على شكل مـروحة. وبمـا أن درجات الـ Cavea مقامة على عقود وقباء فإن هذا الأمـر لـم يسـمح للرومان باستخدام المقاعد المرمرية التى نشاهدها فى المسـارح اليونانيـة بل استخدمت أحجار خفيفة كما وأن حجم المقعد كان أصغر من حجم المقعد فى المسرح اليونانى. إلى جانب تلك الاختلافات ما بين الـ auditorium والـ Cavea فإن خاصية إقامة الـ Cavea على العقـود والقـباء سـمحت أيضـاً بتسـقيف المدخـلين الرئيسـيين Conformicationes وفى مرحـلة لاحقة سمحت للـ Cavea بالامتداد فوق المدخلين الرئيسيين والاتصال بالمبنيين اللذان يوجدا على جانبى الـ Frons scaenae وهذا القطاع الأخير من الـ Cavea أطلق عليه تسمية Tribuna وخصص لجلوس كبار الشخصيات.

ثانياً: الأوركسترا Orchestra

وهى فى المســـرح الـــرومانى على شكل نصف دائرة وليست دائرة كاملة مثل المسرح اليونانى نظراً لأن الجوقة فى المسرحيات الرومانية لم تـــلعب دوراً هامـــاً ولذلك فقدت الأوركسترا فى المسرح الرومانى أهميتها واقتصـــرت عـــلى الشـــكل النصـــف الدائرى بل أن قسم منها احتله درج منخفض كان مخصصاً لوضع مقاعد منفصلة لكبار المشاهدين.

ثالثاً: المشهد المسرحى

وهو يتكون أساساً من واجهة المسرح Frons Scaenae التى تتميز فى المســـارح الـــرومانية بأتســـاعها حتى أنها تصل إلى قطر دائرة الـــ Cavea مع الـــ Verrsurae. وتتميز أيضاً بثرائها بالزخارف المعمارية وأنها تتكون فى العادة من ثلاثة طوابق عبارة عن مشكاوات على جانبيها أعمـــدة وكـــانت مدعمة بتماثيل مختلفة وبها من الأمام باب رئيسى وبابان جانـــبيان وكانت تستخدم من قبل الممثلين فى أداء بعض مشاهد المسرحية وفى الداخـــل كـــانت بها أبواب تصل ما بينها وما بين المبنيين الجانبيين Verrsurae وأمـــام الـــــ Frons scaenae توجـــد خشـــبـــة المسرح pulpitum وتتميز باتساعها بالمقارنة مع المسرح اليونانى وبإقامتها على دعامـــات داخلية كما أن الـــ Pulpitum لها واجهة التى تواجه الجمهور "وهى ثـــرية بالزخارف المعمارية وكانت فى العادة مدعمة بستائر تستخدم لفتحها أو لرفعها بكرات خاصة.

رابعاً: الـــ Verrsurae

بالرغم من أن هذين المبنيين قد وجدا أيضاً فى بعض مسارح العصر الهللينســتى إلا أنهما لم يتميزا بالضخامة التى تميز بها هذان المبنيان فى المسرح الرومانى ونظراً لطبيعة تكوين المسرح الرومانى فإن الـــ Cavea الــتى امتدت إلى الأمام اتصلت بمبنيين الـــ Verrsurae ولا يعرف على وجـــه اليقين الوظيفة التى كانت يقوم بهما هذان المبنيان، هل كانا يستخدما كمكـــان للاســـتراحة للمشاهدين خاصة وقد عثر على آثار للفرسكو على جـــدران هذين المبنيين أو أنهما كان يستخدما من قبل الممثلين خاصة وإنه توجد أبواب تصل ما بين الـــ Frons scaenae والـــ Verrsurae.

خامساً: Porticus Post Scaenam

توجـــد دائماً خلف المسرح الرومانى وكان عبارة عن مساحة ضخمة تميـــل إلى الاستطالة يحيطها ممرات مسقوفة معمدة Porticus ولا يعرف الســـبب فى إقامتها ويظن أنها كانت تستخدم كمكان للاحتماء من المطر أو الشمس من قبل المتفرجين أو كمكان لإجراء البروفات الخاصة بالمسرحية من قبل الممثلين.

تاريخ المسرح الرومانى

مـــن أهم المصادر القديمة عن العمارة الرومانية الكاتب Vitruvius الذى وصف بالتفصيل فى كتابه الخامس الجزء السادس المسرح الرومانى وأوضـــح الفـــروق الهامة بين المسرحين اليونانى والرومانى ويمكننا من خلاله التعرف على تاريخ المسرح الرومانى. ففى خلال القرن الثانى ق.م الـــذى يمـــثل ميـــلاد أدب المسرحية الرومانية كان المسرح خشبياً ومؤقتاً

بمعــنى أنـــه بعــد تمثيل المسرحية كان يفك وينقل إلى مكان آخر، وأول مسرح رومانى قائم كان أيضاً من الخشب وأقيم عام ١٤٤ ق.م بعد سقوط كورنثة وتدمير قرطاجة عام ١٤٦ ق.م.

وفى عام ٩٩ ق.م كانت الــ Frons scaenae عبارة عن قطع كبيرة من القماش مصور عليها مناظر ذات طابع خلوى.

وفى عام ٥٨ ق.م بنى Emilio Scauro مسرحاً فى الــ Campo Marsio معســكر الإلـــه مارس كان به ٣٦٠ عمود وكثير من التماثيل. وكـــانت الــ Scaena مكونة من ثلاثة طوابق ومغطاة بالمرمر والزجاج ومذهبة إلا أن المسرح دمر بأمر من السناتو لأنه كان فى عظمة المسارح الهللينستية وكان به مظاهر من الثراء لا تليق بالروح الرومانية.

مسرح بومبيوس

فى عــام ٥٥ق.م أصــبح فى روما أول مسرح من الأحجار وقد بناه بومــبيوس الــذى اســتغل فى بنائه صخور تل أرضى كما هو الحال فى المســارح اليونانيــة غير أنه رفع الــ Cavea التى تزيد عن مساحة التل عــلى عقــود ودعامات بحيث يتسع لــ ١٢,٠٠٠ متفرج والــ Scaenae كـــانت غنية بالزخارف المعمارية كالأعمدة ومحرابين كبيرين وكانت الــ exedra نصف دائرية. وفى قمة الــ Cavea أقام بومبيوس معبداً للإلهة فيــنوس بطــريقة تبدو معها درجات الــ Cavea وكأنها درج يصعد إلى المعــبد نفســه وقد اهتدى بومبيوس لهذه الطريقة لإضفاء طابع دينى على المســرح حــتى يتغلب على روح المحافظة التى كانت سائدة فى المجتمع الــرومانى. وقــد أقام بومبيوس خلف الــ scaena مجموعة من المبانى

والــبواكى الضخمة التى ستصبح من أهم مميزات العمارة الرومانية وهذه المبانى أطلق عليها اسم porticus post scaenam.

مسرح مدينة بومبى الكبير

مـــن أقدم المسارح الرومانية وإن كان قد طرأ عليه كثيراً من التغير وقـــد أنشـــأ فى العصـــر الهللينستى فيما بين ٢٠٠ – ١٥٠ق.م وكانت الـــ Cavea عـــلى شـــكل حدوة الحصان وتمتد حتى الـــ Frons Scuenae مغطيـــة بذلـــك المدخلين الرئيسيين، أما خشبة المسرح فإنها تتميز بواجهة غنية بالمشكاوات التى تتواجد خلفها القناة الخاصة بستارة المسرح. وتتميز واجهـــة المســـرح بوجـــود exedra رئيسية على شكل نصف دائرة بين نـــافورتين مستطيلتين بهما أعمدة وهى نفسها محصورة بين اثنين من الـــ Verrsurae غيـــر أن هذا الشكل المتكامل للمسرح الكبير جاء عبر أكثر من مرحلة، وأقدم أجزاء هذا المسرح هو الـــ Cavea وكانت ذات مقاعد من الأحجار الرخوة التى تستند على منحدر الأرض الطبيعى والتى كانت محددة من الجانبين بواسطة ممرين مكشوفين وفى مرحلة تالية امتدت الـــ Cavea فوق الممرات واتصلت بالمبنيين الجانبين للواجهة المسرحية وهذه المرحـــلة تـــرجع إلى ٨٠ ق.م أى بعد تحويل مدينة بومبى إلى مستعمرة رومانية.

وفى عصـــر أغسطس تحولت مقاعد الـــ Cavea إلى مقاعد مرمرية ممـــا استدعى إقامة جدران جانبية حول المنحدر الأرضى حتى لا يتهاوى هذا المنحدر تحت ثقل الكراسى المرمرية وفى أعلى هذه الجدران تواجدت قطـــع حجرية ضخمة لها ثقوب لكى تحمل سيقان خشبية خاصة بحمل الـــ Tendae الـــتى كـــانت تحمى المتفرجين من أشعة الشمس وأكثر ما يثير

الانتــباه فى مســرح بومبى هو تواجد حوض فى الأوركسترا كان شكله دائرى فى الفترة ما بين ١٠٠- ٨٠ ق.م ثم أصبح شكله بعد ذلك مستطيل وقد فسر تواجد هذا الحوض بعدة تفسيرات منها أنه كان نافورة للحوريات أو أنه كان يستخدم فى المناظر المائية للأشعار التى كانت تلقى على خشبة المســرح. خلف المسرح يوجد Porticus مربع استخدم فى البداية كساحة رياضية ثم كمعسكر للمصارعين.

وعلى الجانب الأيمن من الــ porticus فى هذه الفترة ما بين ٨٠ – ٧٥ق.م أقيــم المسرح الصغير الذى يعتبر أقدم مسرح أقامه الرومان غير أن هــذا المســرح ليس له شكل خاص ويظهر أنه Odeon خاص بسماع المقطوعــات الموســيقية نظــراً لأنه كان مسقوفاً ومحصوراً داخل إطار مســتطيل كما أن تواجد مسرح بجوار أوديون هى ظاهرة وجدت فى كثير من المدن الأخرى.

من أهم المسارح التى بنيت فى عصر أوغسطس مسرح Marcellus الــذى كان قد بدأ بنائه يوليوس قيصر وأتمه أوغسطس فى عام ١١ ق.م وتتكون الــ Cavea من ثلاثة طوابق، الأول مقام بأعمدة توسكانية والثانى بــأعمدة أيونيــة أمــا الثالث فبأعمدة كورنثية أضفت على المبنى رشاقة خاصة.

أما واجهة المسرح فيبلغ طولها من ٨٠ – ٩٠م وعرضها حوالى ٢٠م وكلها مزينة بمشكاوات على جانبيها أعمدة.

وإلى جــانب هذا المسرح يوجد مسرح Verona الذى بنى جزء منه عــلى أرض مسطحة بينما استغل فى الجزء الأخر منحدر تل أرضى وهو فى شــكله العــام يشبه مسرح مارسيلو وأيضاً مسارح أخرى متعددة مثل مسرح Ostia.

أمـــا فى مدينة هيركولانيوم التى تقع بجوار مدينة بومبى وقد غطتها أيضاً الحمم البركانية عام ٧٩م فبدلاً من أن تعتمد الــ Cavea على منحدر مثل مسرح بومبى استندت على عقود وقباء مثل المسارح الرومانية.

ولـــم يقتصـــر إقامة المسارح فقط فى إيطاليا ولكن أيضاً فى الأقاليم الـــرومانية خاصـــة فى بلاد الغال مثل مسرح مدينة Orange فى جنوب فرنسا.

٢- الملهى Amphitheatre

إلى جـــانب عمارة المسارح هناك نوعاً آخر من المبانى التى اكتسبت أهمية خاصة فى العمارة الرومانية ألا وهى مبانى Amphitheatre بتأثير كـــلاً مـــن كامبانيا وأتروريا نظراً لأنه نشأ فى كامبانيا بالذات عادة إقامة المصـــارعات كـــنوع مـــن الطقوس الجنائزية عند موت أحد الشخصيات الهامـــة، ولذلك كانت هذه المصارعات تقام بالقرب من المقابر وقد انتقلت هـــذه العادة إلى أترووريا كما انتقلت إلى روما فهى عادة إيطالية بحتة تميل إلى القـــوة والوحشية إلى حد ما. ولقد تطورت من مجرد ألعاب ذات طابع جنائزى إلى مصارعات حقيقية كانت تجتذب جماهير الرومان المتعطشين لـــرؤية الدمـــاء حيث كانت تقوم بين الآدميين من الأسرى وبين الوحوش كالسباع والنمور إلى غير ذلك من الاستعراضات الوحشية المفزعة.

والملهى مبنى ذو شكل بيضاوى بالرغم من تسميته الإغريقية إلا أنه لم يظهر فى العمارة اليونانية ربما لأنه كان مخصصاً للمصارعة الوحشية ومصـــارعة الحيوانات المتوحشة وهذا النوع من الرياضة العنيفة لم يكن يوافق المزاج ولا الذوق اليونانى.

ولقــد أقيم المَلهى فى بادئ الأمر من الأخشاب ثم استخدمت الأحجار بعد ذلك فى بنائه فى مدينة روما.

أقدم النماذج على الملاهى

يوجــد فى بومــبى أقدم الملاهى حيث استخدمت فى بنائه منحدر تل أرضـــى وذلك عام ٨٠ ق.م أى فى نفس إقامة الأوديون المجاور للمسرح الكــبير بالمديــنة ولقــد استغل فى هذا الملهى منحدر تل أرضى له شكل بيضاوى وضلعا الملهى هما ١١٥م و ١٤٠م.

يتكون هذا المبنى من

١- الــ Arena ساحة المصارعة

٢- الـــ Cavea وهى مقسمة كما فى المسرح إلى ثلاث أقسام القسم الأول منها وهو الذى يواجه الــ Arena محفور فى باطن الأرض كذلــك القســم الأول من الــ Cavea والقسم الثانى والثالث يعتمد على منحدر التل غير أن الجزء الخارجى منه مدعم بجدران تعتمد بدورهــا على عقود والجزء العلوى من أعلى الــ cavea عبارة عــن ممر مسقوف يؤدى إليه درج خارجى مزدوج عند الضلعين الكــبيرين وفــردى عــند الضــلعين الصغيرين. ومن هذا الممر المســقوف المتواجد فى أعلى الــ Cavea توجد أبواب تؤدى إلى درج صغير يؤدى إلى القطاعات المختلفة من الجزء العلوى وهذا الجزء كان مخصصاً للسيدات هو والمداخل الخاصة به حتى تكون النســاء بعيــدة عــن الحيوانــات فى الــ Arena، والرجال فى القطاعين الأول والثانى.

أما الجزء الأول والأوسط فى الـ Cavea فيمكن الوصول إليهما عن طريق سلم فردى أو مزدوج يخرج من ممر مسقوف يحيط بالـ Arena كلها ويتكون من أربعة قطاعات غير متصلة فيما بينها، أما الوصول إلى هذا الممر فكان عن طريق مدخلين كبيرين فى الضلع الكبير وفى الجانب الغربى يوجد مدخل مسقوف بقبو يخترق جسم التل كان يستخدم لإخراج جثث القتلى والجرحى من المصارعين.

وقد تطور الملهى تطوراً كبيرا فى العصر الإمبراطورى حيث بنى أكبر ملهى عرفته العمارة الرومانية ألا وهو الـ Colosseum الذى يرجع إلى الأسرة الفلافية والذى يظهر فيه سراديب سفلية أسفل الـ Arena نظراً لأنه فى تلك الآونة ظهرت خاصية مصارعة الوحوش Venationes التى لم تكن معروفة من قبل.

مبنى الكولوسيوم Colosseum

من أهم إنجازات الأسرة الفيلافية حيث بدأ بناؤه فسباسيان وأتمه وافتتحه ابنه الإمبراطور تيتوس عام ٨٠م.

وهو أهم الإنشاءات المعمارية الرومانية وقد ظل مبنى الـ Colosseum رمزاً لمدينة روما حتى الآن.

وقد اقيم هذا المبنى على منطقة كانت تمتد فيها بحيرة نيرون معاً استدعى إرساء قواعد متينة لإقامة هذا المبنى الضخم للغاية والذى لم يستغل فيه منحدر تل أرضى وإنما أقيم على عقود وقباء لذلك كانت أساساته متينة وقوية.

وكان هذا المبنى يمكنه أن يتسع لنحو ٥٠,٠٠٠ متفرج جلوس و ٥٠٠٠ وقوف، ويبلغ القطر الخارجى للمبنى ١٨٨م والقطر الداخلى ١٥٦م

فى حيـن يبـلغ قطر مساحة المنازلة الخارجى ٤٦,١٥م وقطرها الداخلى ٢٤,٥م، ويبلغ ارتفاع المبنى بالكامل نحو ٤٨,٥م.

وقـد اخـتير هـذا المبـنى بالقرب من الفوروم لأن هذا المبنى كان مخصصـاً للمصـارعات وقـد ارتبطت المصارعات بالمظاهر الجنائزية وكـانت جنائز الشخصيات العظمى تمر فى الفوروم لذلك أقيم بالقرب من الفـوروم لارتـباطه بالعـادات الجنائزية للشخصيات البارزة فى المجتمع الرومانى.

وقـد كـانت هـذه المصارعات أولاً بين الأشخاص ثم تطورت إلى مصارعة بين الأشخاص والحيوانات المتوحشة Venationes.

مراحل بناء الـ Colosseum

يتكون الـ Colosseum من ثلاثة طوابق يعلوها Atticus مرتفع.

أ- أقـام الإمـبراطور فسباسـيان الطابق الأول، الثانى، الثالث من الخارج بالإضافة إلى الطابق الأول من الداخل.

ب- أقـام الإمبراطور تيتوس Titus الـ Atticus من الخارج وهو مرتفع ويشبه الـ Porta Maggori وأقام الطابقين الثانى والثالث من الداخل.

ج- قـام الإمبراطور دوميشيان Domitian بزخرفة الـ Atticus بدروع برونزية لإضفاء مظهر فريد من الفخامة على المدخل.

المنظر الخارجى للـ Colosseum

يوضـح المـنظر الخـارجى للـ Colosseum توالى العقود وعلى جانبيها أعمدة دورية تحمل الـ Architrave بكامل استدارة الملهى.

وتمثل الواجهة أربعة طوابق فصلت بواسطة كتنات مستمرة الدوران حول البناء، وبالطوابق السفلية فتحات معقودة نصف دائرية عددها ثمانون متصلة بأكتاف مربعة، وأمام الأكتاف عمد مستديرة متصلة بها، وقد استعمل الطراز الدورى بالطابق الأرضى (الأول) ويعلوه الأيونى فى الطابق الثانى ثم الكورنثى فى الطابق الثالث.

أما الـ Atticus فهو مرتفع للغاية وبه فتحات مستطيلة ومنحوتات ويعلوه قواعد حجرية كانت تثبت فيها العوارض الخشبية التى تحمل Tendae لحماية المتفرجين من الأمطار أو أشعة الشمس إلى جانب لجوئهم إلى الممرات الموجودة بالطابقين الأول والثانى.

مبنى الـ Colosseum من الداخل

يحيط بالحلبة Arena سور حافته على شكل منصة بها مشكاوات كانت توضع فوقها كراسى من المرمر وهى خاصة بكبار المتفرجين وعلى جانبى الضلع الأصغر من الـ Arena كانت توجد مقصورات الأباطرة وكبار رجال الدولة.

وكانت أرضية الـ Arena من الخشب حيث يوجد أسفلها ممرات "سراديب" كانت تستخدم لوضع أقفاص الوحوش وكممرات للعمال الذين يقومون بنقل الوحوش والمتصارعين إلى ساحة الملهى حيث كانت ألعاب مصارعة الوحوش Venationes منتشرة فى هذا الوقت.

خصائص العمارة الرومانية فى مبنى الـ Colossium

المبنى كله لم يستغل فيه منحدر تل أرضى وإنما أقيم على عقود وقباء ويبلغ عدد العقود ٨٠ عقد مرقمة كلها لتسهيل عملية وصول المتفرجين من الخارج إلى المكان المخصص لكل منهم.

أمـــا المداخل الموجودة عند حافتى الضلع الأصغر فكانت غير مرقمة وكـــانت خاصة بالأباطرة بالإضافة لتواجد ممرين آخرين عند حافة الضلع الأكبر أحدهما كان مخصصاً لمرور مواكب النصر Porta Pompae أما الآخـــر فكـــان مخصصـــاً لإخـــراج جـــثث المـــوتى والجـــرحى .Lipetirania Porta

وكـــانت ممرات الطابق الأول مسقوفة بقباء على شكل نصف برميل وبهـــا درج يؤدى إلى الطابق الثانى الذى كانت ممراته مسقوفة بقباء على شكل صليبى، وهو على نفس شكل سقف ممرات الطابق الثالث.

الحمامات الرومانية

الحمامات العامة

لقد عرفت العمارة اليونانية الحمامات العامة وكانت تلك الحمامات عـــبارة عـــن مبنى أو صالة مستطيلة مقسمة داخلياً وأحياناً كان يلحق بها صالات مستديرة غير أن الحمامات اكتسبت أهمية خاصة وتطور كبير فى العمـــارة الرومانية سواء فى العصر الجمهورى أو العصر الإمبراطورى حيث وصلت تلك الحمامات إلى درجة عالية من التطور والفخامة. وكانت الحمامـــات فى العصـــر الـــرومانى من أكثر المبانى دلالة على حضارة الـــرومان، وهى الصورة الحقيقية لعاداتهم وحبهم للحياة الصحية الرياضية المـــرحة. ولـــم تكن الحمامات أماكن مخصصة للاستحمام فقط بل كانت مركـــزاً للـــتدريب البدنى والرياضى والاجتماعات العامة والخاصة وإلقاء المحاضرات وهى تشبه إلى حد كبير الأندية الرياضية الكبيرة حالياً. وعلى العموم فإن اقدم الحمامات الرومانية توجد فى مدينة بومبى.

تتكون الحمامات العامة من الأجزاء التالية:

١-مكان لخلع الملابس Opodyterium

٢-مكان الحمام البارد Frigidarium

٣-مكان الحمام الدافئ Tepidarium

٤-مكان الحمام الساخن Caldarium

وهذا الأخير يتصل به Sudationes أو Laconicum والفرق بينهم أن فى الـــ Laconicum يتم إنزال العرق عن طرق مرور هواء ساخن، أمـــا فى الـــ Sudationes فيتم إنزال العرق عن طريق مرور بخار ماء والحجـــرتان تقـــام أرضـــيتهما على دعامات صغيرة والجدران مزدوجة.

وتتصـــل الحجرتان بمكان الحمام الساخن للحاجة إلى الماء الساخن وهناك حجرة للأفران لتسخين المياه.

ويذكر Vitruvius أن الماء كان يسخن فى إناءين كبيرين من البرونز يوضع فى الأول الماء البارد الذى يسخن لدرجة حرارة متوسطة حيث يمر جزء من هذا الماء إلى حجرة الـــ Tepidarium أما الماء فى الإناء الثانى فإنـــه يـــتم التسخين فيه لدرجة حرارة مرتفعة لكى يمرر إلى أحواض الـــ Calderium بيـــنما يمـــرر البخار الناتج عن تسخين تلك المياه إلى أسفل حجـــرة الــــ Sudationes أو الــــ Laconicum حيـــث يمر من بين الدعامات إما لكى يسخن أرضية الحجرة أو ليخرج من مواسير من الفخار ذات الفتحات الداخلية لإدخال البخار إلى داخل الحجرة.

وخير مثال على تلك الحمامات هو حمام الفوروم Forum فى مدينة بومبى الذى يرجع إلى منتصف القرن الثانى ق.م.

يلاحـــظ فيه تقسيم الحمام إلى قسمين رئيسين أحدهما خاص بالرجال والآخـــر خـــاص بالنســـاء وكلاهما يشتمل على الأجزاء الرئيسية للحمام، فالقســـم الأيسر كان مخصصاً للرجال ويبدأ بمدخل الذى يؤدى إلى حجرة الـــــ Opodyterium الـــتى تـــتميز بـــتواجد مشكاوات لوضع الملابس مصفوفة فى جدران تلك الحجرة، وتؤدى حجرة الـــ Opodyterium إلى حجرة الـــ Frigidarium والحوض على شكل مستدير وأرضية الحوض مغطـــاة بطـــبقة من الحمرة الرومانية لمنع تسرب المياه بينما فى الجوانب الأربعـــة لـــلحجرة توجـــد محـــاريب صـــغيرة. وتـــؤدى حجـــرة الـــــ Opodyterium فى نفـــس الوقـــت إلى حجرة الـــ Tepidarium وهى عبارة عن صالة مستطيلة يستطيع الشخص أن يحصل منها على مياه دافئة

لغسل للجسم وهذه الحجرة تؤدى بدورها إلى حجرة الـ Caldarium وهى صالة مستطيلة فى نهايتها محراب بداخلها حوض كبير مستدير.

أما القسم الأيمن فهو مخصص للنساء له أيضاً مدخل خاص به يؤدى إلى حجرة الـ Opodyterium وهى فى نفس الوقت تستخدم كحجرة للـ Frigidarium التى تؤدى بدورها إلى حجرة الـ Tepidarium التى تؤدى هى بدورها إلى حجرة الـ Caldarium.

وإلى الشمال من مجموعة حجرات ذلك الحمام توجد Palaestra لإتاحة الفرصة لممارسة بعض الألعاب الرياضية فى الهواء الطلق بينما يحيط بالحمام حوانيت لبيع مستلزمات المستحمين من صابون وغيره.

ويلاحظ فى مدينة بومبى أن الحمامات لم تقتصر على تلك الحمامات العامة ولكن تواجدت بجانبها أيضاً حمامات خاصة فى المنازل والفيلات وهى تتراوح ما بين مجرد حوض صغير كما يوجد فى منزل الـ Fauno أو أجزاء مختلفة من الحمام مثل الـ Frigidarium والـ Tepidarium والـ Caldarium مثلما فى فيلا Boscoreale وفى حالة تواجد حمام خاص فإنه يوجد فى العادة بجوار المطبخ Apotica للحصول على المياه اللازمة للحمام.

حمام منزل الـ Fauno

يعتبر من المنازل التى ترجع إلى القرن الثانى ق.م وهذا المنزل عثر فيه على صناديق محفوظ فيها قطع من الفسيفساء قبل تركيبها وهى تحمل الطابع السكندرى بما فيها من مناظر نيلية وهذه المناظر تحملنا بالطبع إلى البيئة السكندرية التى كانت من مميزات المدينة فى العصر الهللينستى. والمهم فى هذا المنزل هو الفسيفساء الخاص بمعركة الإسكندر عند لقائه

مـــع المـــلك دارا الـــثالث ومعـــركة أسوس وهى من أجمل المعارك التى صورت وهى موجودة على تابوت الإسكندر فى متحف إسطنبول وهى أول مـــرة تصور فيها معركة تاريخية هامة كانت نتيجتها سقوط آسيا الصغرى فى يد الإسكندر. وهذه الفسيفساء دليل أثرى يدلنا على خصائص الفسيفساء كذلك فإن أهميته ترجع إلى أنه كونه موجود فى صناديق تؤكد أنه مستورد وليـــس محلى ويظهر فيه الأسلوب الأول لبومبى وهو عبارة عن تصوير يحاول به الفنان عن طريق استخدام الألوان أن يظهر الجدار وكأنه مطعم بالأحجـــار الكـــريمة مثل الجرانيت والمرمر وغيره من الأحجار الكريمة وتظهـــر مقدمـــات هذا الأسلوب فى الإسكندرية فى مقابر مصطفى كامل والشاطبى.

ومن المناظر الجميلة فى منزل Fauno هو منظر تصوير الأسماك.

الحمامات فى عصر أوغسطس

فى عصر أوغسطس أيضاً بدأت سلسلة الحمامات الإمبراطورية التى ظهـــرت بدايتها فى القرنين الأخيرين من العصر الجمهورى وبالذات فى منطقة كامبانيا مثل حمامات بومبى التى سبق الإشارة إليها.

غير أن الحمامات فى العصر الإمبراطورى تميزت بـــ:

١- إتساعها ٢- تعدد الأماكن بها

٣- ثرائها باللوحات المرمرية وبالتماثيل الضخمة.

٤- لـــم تعـــد مكانـــاً للاستحمام فقط بل أيضاً لمزاولة أعمال التدليك والرياضة وأيضاً للإطلاع فى المكتبات.

ولعـــل أشهر الحمامات الرومانية على الإطلاق هى حمامات كراكالا Caracalla.

أمـــا بالنســـبة لعصر أوغسطس فإن أشهر الحمامات هو حمام Baia الذى يتميز بفخامة مساحته واحتوائه على جميع الأجزاء المختلفة الخاصة بالحمامات العامة مثل Frigidarium -Tepidarium –Opodyterium –Caldariumوهـــذا الأخيـــر Caldarium يتميز ببلاط "قرميد من الـــ Terracatta الأرضـــية فـــوق الدعامات وبتغطيتها بقبة مخروطية الشكل استخدمت المونة فى بنائها.

حمامات تراجان

بدأهـــا الإمبراطور دوميشيان فوق أطلال الـــ Domus Aurea وأتم بناءها تراجان لتحمل أسمه.

وتعكـــس هـــذه الحمامـــات الـــتطور الكبير فى مفهوم واستخدام تلك الحمامـــات التى أصبحت ليس فقط كمكان للاستحمام ولكن أيضاً لمزاولة الألعـــاب الرياضية بما تضمنته من Stadium وحدائق وشوارع وبواكى معمـــدة ومكتبات وصالات للمناقشة والغذاء الروحى بالإضافة إلى أماكن أخرى لمزاولة مختلف النشاطات الرياضية.

ومـــن هـــذا المنطـــلق فحمامات تراجان تبرز الأتجاه فى اعتبار أن الحمامـــات العامة ليست فقط مركزاً للاستحمام أو الرياضة بل أنها مركز نشاط اجتماعى متعدد الجوانب.

أمـــا مـــن الناحية المعمارية نجد حمامات تراجان تحمل عناصر من العصر الجمهورى و عناصر من العصر الإمبراطورى.

فعناصر الجمهورى تتمثل فى وجود - Frigidarium - Caldarium Sudationes–Tepidarium وعناصر العصر الإمبراطورى تتمثل فى ازديـــاد حجـــم الحمامات ولم تقتصر الحمامات على مجرد الاستحمام بل

شملت تمارين رياضية ومسابقات وأصبح الحمام فى عصر تراجان مركز مدنى أهم من الفوروم للإلقاء والنقاش الثقافى أو السياسى.

كـــان من عادة الرومان أن يذهبوا للحمام بعد الظهر للاستحمام لذلك نجدهـــم يوجهـــون الحمام بحيث تغطى الشمس الأماكن المفتوحة كالحدائق للاستمتاع الشمس.

وكذلك تبرز حمامات تراجان من الناحية المعمارية الأتجاه المحورى المـــتعامد الذى أصبح من خصائص عمارة الحمامات الإمبراطورية، وفى هـــذا المجـــال نجـــد أن الأجـــزاء الرئيســـية لـــلحمام أى Sudationes Frigidarium - Caldarium - Tepidarium- عـــلى محـــور قصير رأسى متعامد معه محور آخر أفقى مخصص للأماكن التى تتعلق بالتدليك أو مختلف النشاطات الرياضية الأخرى.

حمامات كراكالا

تعتـــبر حمامات كراكالا من أجمل وأكبر الحمامات الرومانية ليس فى إيطاليـــا فقـــط بـــل فى جميع الولايات الرومانية حيث أنها تسع لأكثر من ١٦٠٠٠ شخص من زوار الحمام وفضلاً عن ذلك فهى تعطينا فكرة قوية عن عظمة هذه المبانى وسعتها. وكانت مبانى الحمامات مقامة على ارتفاع ٦,٥ متر.

وبالإضـــافة إلى عـــدد الحجرات والصالات ومغاطس المياه الساخنة والـــباردة وحجـــرات الـــتدليك والبخار وغيرها من الحجرات المخصصة للاستحمام والنشاط الرياضى والعلاجى فتوجد أيضاً أفنية خاصة بالألعاب الرياضية المختلفة.

وقد خصص البدروم فى هذه الحمامات لجميع الغرف اللازمة لتوصيل المياه الباردة والساخنة. ويوضح مخطط هذه الحمامات أن صالات الاستحمام فى الوسط محاطة بحجرات لخلع الملابس وحجرات المياه الساخنة والدافئة والباردة، وتوجد فى الخلف خزانات المياه مكونة من طابقين وعلى الجانبين صالات للمحاضرات والمكتبات ويلاحظ فى المقدمة عدد كبير من الحجرات مخصصة لاستراحة الكتاب والشعراء والرياضيين بعد الاستحمام. وقد زود الفناء بالأشجار والتماثيل والنافورات.

ويؤدى المدخل الرئيسى إلى الفناء الفسيح المخصص للألعاب الرياضية والذى يحاط من الجوانب بالمبانى المخصصة للماكينات. وعلى الجانب المقابل للمدخل نجد خزان الماء الكبير الذى يتكون من طابقين تصل إليه المياه عن طريق مجارى للمياه Aquaduct، وهذه المياه تصل إلى المبنى الرئيسى بواسطة مواسير. أما المبنى المركزى المخصص للاستحمام فهو ذو مسقط أفقى متماثل حيث تبلغ مساحته ٢٥٠×١٥٠م، وتعتبر حجرة التبيداريوم هى العنصر المركزى لهذا البناء حيث أقيمت حوله الغرف الأخرى. وكانت مبانى الحمامات تحتوى على عدد كبير من التماثيل الإغريقية المشهورة.

حمامات دقلديانوس

أنشئت هذه الحمامات فى روما عام ٣٠٢م وهى تشبه إلى حد ما حمامات كراكالا إلا أنه أصغر حجماً إذ كان يتسع فقط لـ ٣٠٠ زائر. وكانت صالة الحمام الدافئ وهى الصالة الوسطى فى هذا الحمام مغطاة بقبة متقاطعة محملة على ثمانية أعمدة من الجرانيت المصرى ذات تيجان مركبة من الرخام الأبيض وبلغ ارتفاع هذه الأعمدة ١٧ متر فى صالة

الحمـــام الـــدافئ Tepidarium الـــذى كان لها أهمية خاصة حيث بلغت مســـاحتها ٣٥,٢ × ٢٦م، وقد تحولت هذه الحمامات إلى كنيسة فى عصر النهضة.

نافورات الحوريات Nymphaea (Musae)

أن تسمية الـــ Nymphaea يونانية وهى تتعلق بعبادة الحوريات كما أن المبـــنى الـــذى يحمل هذا الاسم أى المخصص لمثل هذه العبادة أصله يونانى. والمفهوم العام للـــ Nymphaea أنها نافورة كبيرة مزينة بأعمدة ومقاعد ومخصصة للحوريات على أن يستغل لهذا النوع من المبانى كهوف طبيعية أو أن يقام المبنى بحيث يكون نصفه مبنًى والنصف الآخر محفور فى الصـــخر وبانتشار عبادة الـــ Nymphaea فى روما وجد المهندسون فى الأراضـــى الإيطاليـــة مكاناً مناسباً لإقامة هذا النوع من المبانى إذ أن الأراضى فى إيطاليا أيضاً إلى حد ما صخرية.

ولقد شهدت الـــ Nymphaea فى العمارة الرومانية تطوراً يمكن أن نوجزه فى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى

وكـــانت الـــــ Nymphaea شبيهة بتلك الهللينستية بمعنى أن نصف المبـــنى محفور فى الصخر والجزء الآخر مبنى، أما الجزء المحفور ففى العـــادة يـــتكون من المحراب والجزء المبنى هو القاعة الخاصة بالجلوس وهـــناك نمـــوذج عثر عليه بالقرب من أسوار أحد المدن وهى ذات شكل نصـــف دائرى ومغطى بقبو عبارة عن قطع حجرية مختلفة الأحجام تميل

في شـــكلها إلى الاستدارة مقلدة شكل أوراق مائية لإعطاء إيحاء بالكهوف الطبيعية.

المرحلة الثانية

تطـــور شـــكل الـــ Nymphaea بحيث أصبحت على شكل قاعة مســتطيلة مغطاة بقبو ينتهى بمحراب فى الغالب نصف دائرى أما محفور فى الصخر الطبيعى أو مبنى مستند على الصخر ويتواجد فى هذا المحراب النافورة.

المرحلة الثالثة

قســمت تــلك القاعة عن طريق دعامات لا تبعد كثيراً عن الجدران وتتصل مع بعضها عن طريق العقود حيث تغطى الصالة بالقبو.

أمثلة على الـ Nymphaea

١- فى Tivoli مجموعـــة من الـ Nymphaea ومنها تلك الموجودة بـــ San Antonio القديـــس أنطونيـــو حيث نجد فى تلك الـــ Nymphaea أن القـــبو يســـتند فى كـــل جانب على عقود تستند بدورها على دعامات وأعمدة بينها يوجد ممر ضيق على كل جانب مـــن جانبى تلك العقود ولذلك أطلق على هذا النوع من المبنى اسم Pseudo- Basilika.

٢- أما فى ضاحية Formea فى الفيلا الكبيرة الخاصة بشيشرون التى تـــرجع إلى منتصـــف القرن الأول ق.م نجد أن القاعة المستطيلة مقســـمة عن طريق الأعمدة إلى صحن واسع ورواقين ويغطى كل قسم منهم قبو الأوسط منهما واسع وعريض والجانبين ضيقين.

أقـــواس النصـــر

تحولـــت مداخـــل المدن من مجرد ممرات بسيطة إلى مداخل ضخمة تتميز بمميزات معمارية احتفظت بها طوال العصر الإمبراطورى.

لقد أدى السلام الذى حمله معه أوغسطس بعد الحروب الدامية الأهلية إلى تحويـــل أبواب المدن إلى تلك المداخل الضخمة والتى لم تستخدم فقط كمجرد ممرات إلى داخل المدينة وإنما كأقواس نصر أو أقواس تذكارية.

وفى هذه الحالة لم تحتفظ تلك المداخل بالشكل السابق لها وإنما تحولت إلى أقـــواس كـــانت تتواجد فى البداية عند أسوار المدينة خاصة إذا كانت أقواس نصر وبمرور الوقت لم تعد تلك الأقواس تتواجد دائماً عند الأسوار وإنما تواجدت أيضاً فى الأجزاء المختلفة للمدينة مثل قوس تيتوس غير أنه من أقدم تلك الأقواس هو قوس Remini

وكـــانت أقواس النصر تقام فى مدينة روما وغيرها للأباطرة والقواد لـــتكون تذكـــاراً لانتصاراتهم العظيمة، وكانت تصور حادثاً تاريخياً هاماً، وهى تـــتكون عـــادة من فتحة واحدة أو ثلاث فتحات وهى مزينة بالتماثيل والـــنحت البارز الذى يروى عادة الغزوات والانتصارات التى أقيمت لها هذه المبانى، ومن أهم أقواس النصر فى العمارة الرومانية:

قوس ريمينى Remini

وهـــو من أقدم الأقواس وهو فى الواقع قوس تذكارى استخدم كمدخل للمدينة ولذلك كان محصوراً بين أسوار المدينة.

ويـــتكون القـــوس من اثنين من Fornices التى تتسم بالاتساع وعدم الارتفـــاع ويستندان من الجانبين على دعامات تستند بدورها على Pylon الـــتى يســـتند عليه من كل جانب عمود كورنثى ذو قاعدة منخفضة وهذه

الأعمــدة الكورنثية تحمل بدورها جمالون يستند على Atticus بينما فى المثــلث الناشئ من دوران الــ Fornices مع العمود تتواجد ميداليات بها تماثيل نصفية لبعض الآلهة.

ويعتــبر قــوس Remini مــن اقدم الأقواس وهو نقطة التحول من الأبواب العادية إلى الأقواس وهو فى نفس الوقت يتشابه مع قوس آخر هو قوس Aosta.

قوس أوستا Aosta

يتشــابه مــع قــوس Remini غير أن قوس Aosta يتميز بتواجد عمودان كورنثيان فى كل جانب يستندان على منصة عالية وبينهما مشكاة مستطيلة بها كورنيش، أما إفريز القوس فهو مزخرف بالــ Triglyplis و Metop.

قوس سوسا Susa

هو ثالث الأقواس ويتشابه مع قوس Remini و Aosta حيث يتواجد عمــود فى كل جانب يحمل إفريز طويل بمنحوتات تصور الاتفاق الذى تم بين أوغسطس وقبائل القوط والاختلاف بينهما يظهر فى زيادة ارتفاع الــ Fornices وقلة عرضه وهو تمهيد للقوس الرابع وهو قوس Pula.

قوس بولا Pula

وهو القوس الذى يكتسب فيه الــ Fornices رشاقة أكثر ويوجد على جانبيه عمودان كورنثيان يستندان فوق منصة مرتفعة والإفريز هنا أيضاً به منحوتات تصور بعض الآلهة.

قوس فيرونا Verona

وهــو يجمع بين خصائص قوس Remini من حيث استناد الجمالون عـــلى الـــ Atticus ومن ناحية أخرى يتشابه مع قوس Aosta من حيث تواجد مشكاوات على الـــ pylon بين زوجين من الأعمدة الكورنثية كذلك يتشـــابه مـــع قـــوس Pula مـــن حيـــث رشاقة الـــ Fornices وإن كان Fornices قوس Verona أضيق وأكثر ارتفاعاً.

فى Verona أيضاً نجد أن مدخل للمدينة عبارة عن اثنين Fornices كلاً منهما يتشابه تماماً مع قوس Remini من حيث شكل الـــ Fornices ووجـــود عمود واحد فى كل جانب وأيضاً من ناحية شكل الجمالون الذى يستند على الـــ Atticus.

قوس تورينو Torino

فى Torino كـــان المدخـــل إلى المديـــنة عـــبارة عن أثنين من الـــ Fornices الكـــبيرين بجوارهما اثنان اصغر وعلى جانبى الأربعة يوجد بـــرجان كبيران مضلعان يبلغ عدد أضلاعهما ١٦ ضلعاً بهما فتحات على شـــكل عقـــود كانت تستخدم في قذف المواد الدفاعية على المغيرين على أســـوار المدينة، أما الطابقان اللذان يعلوان المداخل الأربعة فإنه يلاحظ أن فتحات الطابق الأول على شكل عقود أما الطابق الثانى فالفتحات مستطيلة الشـــكل وقد كانت تستخدم فى البداية أيضاً لأغراض دفاعية وإن كانت بعد ذلك قد أصبحت كأشكال زخرفية فقط.

قوس النصر لتيتوس

وهو قوس ذو فتحة واحدة يقع فى وسط مدينة روما وتروى زخارف هــذا القوس النحتية قصة المعركة التى تم فيها الاستيلاء على بيت المقدس عــام ٧٩م ونرى على الواجهتين نصف أعمدة ملتصقة وفى الأركان ٤/٣ عمــود وهى عــلى النظام المركب، ويعتبر أول مثل لاستعمال هذا النظام ويمــثل الــنحت البارز تمجيد الإمبراطور تيتوس حيث يقف على مركبة النصر التى تجرها الخيول على أحد الجوانب بينما صورت الهبات والغنائم التى استولى عليها تيتوس من معبد أورشليم فى الجانب الأخر، ويتميز هذا القــوس بــأن مفــتاح العقد يبرز كثيراً ليحمى العتب الأساسى وهو مزين بالنحت البارز.

قوس النصر لسبتيميوس سفيروس

وهــو قــوس ذو ثلاث فتحات أقيم عام ٢٠٣م فى الفوروم الرومانى بــروما للإمــبراطور ســبتيميوس سفيروس وولديه كلاكالا وجيتا تذكاراً لانتصــاراتهم عــلى الــبارثيين وهو مصنوع من الرخام الأبيض وترتكز عقــوده عــلى أكــتاف أمامها أعمدة على النظام المركب وقد رتب الفنان المــناظر فى صــفين مــن المــنحوتات من خلال خط ملتوى وقد صور الإمبراطور وولديه على مركبة حربية وهم يهجمون على الأعداء البارثيين ويعــبرون نهــر الفــرات والســيطرة على البارثيين ثم عبور نهر دجلة والســيطرة عــلى ســلوقية. وقد بالغ الفنان فى تصوير أعداد الشخصيات المصــورة وذلك لإبراز التجمهر واستخدم الخطوط العميقة لتصوير ثنيات الملابس وشارات الجيش.

الإستـــــــاد Stadium

إلى الجـــانب الشرقي من الـــ Domus Augustea يوجد مبنى الــ Stadium الـــذى أقامــه الإمـــبراطور دوميشـــيان وهـــو عـــلى شـــكل Hippodromos لســباق العـــربات وهـــو محاط كله بـــ Porticus من طـــابقين يعـــلو أحدهما الآخر وفى الداخل توجد فقرات واسعة تتناسب مع الغرض من إقامة المبنى أولاً ألا وهو السباق بالعربات.

ولقد كان هذا المبنى من الخارج مزيناً بأنصاف أعمدة مغطاة بالمرمر حيـــث أن أنصـــاف الأعمدة عادة ما تكون مبنية وتغطى بلوحات مرمرية لإعطائها فخامة الأعمدة المرمرية.

ويظهـــر الـــــ Stadium مـــن الخارج خاصية توالى العقود أما من الداخل فكانت الــ Cavea مقسمة إلى قسمين ومقامة على عقود وقباء وفى الواجهة يوجد المبنى الذى يوجد به منصة التحكيم.

وكذلـــك توجد فى الــ Stadium ظاهرة جديرة بالذكر هو مبنى الــ Propyleae وهو مدخل محدد بأربعة أعمدة يمكن أن يكون قوس رباعى المداخل.

والــــ Propylaea من الأجزاء المعمارية التى استخدمت بكثرة فى العصـــر الهللينســـتى وهى تضـــفى فخامـــة على المبانى ويعتقد أن الــ Propylaea ظاهرة آتية من آسيا الصغرى وإن كانت المصادر التاريخية تشير إلى استخدامها بكثرة فى مصر البطلمية.

وقـــد كـــانت الـــــ Propylaea بالنسبة للعمارة الهللينستية يسودها الخطـــوط المستقيمة فى حين نجد أن الشكل العقدى المبنى انتشر استخدامه فى آسيا الصغرى وكذلك نجد فى مصر البطلمية سيادة الخطوط المستقيمة

بـــتأثير العمارة المصرية القديمة. أما عن النظر إلى هذا المبنى فى إيطاليا فإن الشكل العقدى فى روما لم يرتبط بالأحجار ولكن بالطوب عكس العالم الهللينستى. ودائماً كانت المداخل المعمدة تأخذ الشكل العقدى وقد تكون فقط بشكل أربع أعمدة أو بشكل عقدى متكامل.

والبروبيـــليا Propylea فى مصر البطلمية لم يستخدم كمدخل للمبانى وإنمـــا كـــانت عـــلى طول الطرق الرئيسية عند الميادين التى تظهر فيها خاصية التقاطع.

المنازل الرومانية

عثر على أقدم المنازل فى مدينة بومبى وترجع إلى القرن الرابع ق.م والثالث وفى بومبى نستطيع تتبع جميع مراحل تطور المنزل الرومانى من القرن الرابع، الثالث ق.م وحتى منتصف القرن الأول الميلادى.

الشكل الأساسى للمنزل فى بومبى

Oecus	**Exedra Hortius**	Oecus
Triclinum	**Tablinium**	Opotheca
Cubicola		Cubicola
Cubicola	Atrium	Cubicola
Cella	Faucus	Cella

يـــتكون مـــن المدخـــل Faucus ويـــؤدى هذا المدخل إلى فناء كبير Atrium وكان فى البداية مكشوف ثم أضيف إليه السقف مع ترك فتحة فى وســـطه لسقوط مياه المطر تعرف باسم Campluvium حيث تتجمع مياه

المطـــر فى حوض بأرضية الفناء يتواجد تحت هذه الفتحة مباشرة ويسمى Impurvium وعـــادة كان السقف ينحدر للداخل لجمع أكبر كمية من مياه المطـــر. ولقـــد مر هنا السقف بفترة تطور حيث بدأ مسطحاً وقد ظهرت عيـــوب هذا النظام نظراً لأن مياه الأمطار أثرت تأثيراً نسبياً على المبانى وقد وجدت بعض الأمثلة للسقوف التى تنحدر للخارج لإلقاء مياه المطر فى الشـــوارع الخارجيـــة مما كان يسبب متاعب كثيرة للمارة خصوصاً وأن الشوارع كانت ضيقة نسبياً.

وفى الـــبداية لم يكن بالفناء أعمدة وإنما ظهرت هذه بتأثير الحضارة اليونانيـــة وأدى هذا بدوره إلى توسيع حجم البناء إذ أصبح به أربعة أعمدة أى أنـــه Tettrastilum. وينفـــتح الفـــناء مباشـــرة عـــلى حجرة الطعام Tablinum وكـــانت هـــذه الحجرة مفتوحة تماماً أو على جانبى المدخل بمجرد سور. وعلى جانبى الـــ Atrium كان يوجد جناح فى كل جانب به حجـــرات للـــنوم Cubicola أى حجرات النوم التى تلتف مع حجرة الـــ Tablinum حول الفناء الذى يتواجد فى الوسط.

على الجانب الأيمن وفى عمق الفناء توجد Opotheca وهى الحجرة الخاصة بحفظ خزين المنزل وأدوات الطهى وفى الجانب المقابل أى الأيسر توجد حجرة الـــ Triclinum أى حجرة اجتماع العائلة.

وعـــلى جانبى المدخل توجد الحجرات الخاصة بقدس الأقداس Cella التى يحتفظ فيها بتماثيل الآلهة الحامية للأسرة Penati.

وأحياناً خلف الحجرة الرئيسية الـــ Tablinum يوجد Hortius وهى حديقة مسورة بجدران عالية وكان حق الدخول مقصوراً على أهل المنزل فقـــط وتوجـــد فتحات ضيقة فى أعلى الجدران لإعطاء الضوء وتشبه لحد كـــبير القـــلعة وقد أظهر الرومان الميل إلى استخدام النافورات Exedra

وحولهـــا تمـــاثيل حوريات الماء وبعض المنازل كانت مكونة من طابقين العـــلوى قـــليل الارتفـــاع نسبياً ويقع فوق جميع الحجرات ما عدا الحجرة الرئيسية والفناء الأوسط، وبعض المنازل كان لها شرفات بارزة للخارج.

وابـــتداء من القرن الثانى ق.م بدأت بومبى والقرى الصغيرة عموماً تتسع وتشغل مساحات كبيرة وبالإضافة للأجزاء الرئيسية للمنزل الرومانى نجـــد إضـــافات جديدة مثل وجود فناء ثانى متسع مكشوف محاط بالأعمدة Prestilum وكانت تحيط به حجرات النوم كثيرة تستعملها الأسرة حسب فصـــول الســـنة وفى نهاية هذا الفناء يوجد على الجانبين صالتان جانبيتان Oecus تفصـــلها Exedra وفى بعـــض المـــنازل نجد بالطابق الأرضى حوانيت تفتح مباشرة على الشارع.

فى المـــدن الـــرومانية المـــزدحمة لم يكن من الممكن إقامة مثل هذه المنازل المتسعة بسبب كثرة عدد السكان وضيق المساحة المتاحة لذلك بدء فى الاستغناء عن الأجزاء المكشوفة فى المنزل مثل الفناء والحديقة الواسعة وبدلاً من أن يكون المنزل مكوناً من طابقين ارتفع هذا المنزل أكثر وأصبح مكوناً من عدة طوابق مثلما نجد فى مدينة Ostia ميناء روما الذى استخدم للتصـــدير والاســـتيراد عـــلى نطاق واسع وكانت أوستيا من أكثر المدن الـــرومانية ازدحامـــاً بالسكان وكثيراً من بيوتها كانت ذات أربع أو خمس طوابق ويمكن الحكم على مدى ارتفاع المنازل من سمك الجدار السفلى.

لذلـــك كـــانت معظـــم المنازل تنظم فى صفوف طويلة بنفس النظام والارتفـــاع وبينها طرق ضيقة كانت تسبب مشكلة مع ازدياد عدد السكان. وكانت الطرق فى العادة تغطى بقطع الأحجار.

وكـــان لكـــل طـــابق ســـلم خاص به حتى تشعر الأسرة بالاستقلال واستخدمت القباب وطريقة Opus Caemnticium والأعمدة التى تحمل

الـنقل. ورغـم إنشاء الرومان للـ Aquaducta إلا أنهم لم يحلوا مشكلة رفـع المياه للطوابق العليا وبالتالى لم يتم العثور على أدلة تفيد بوجود مياه للطوابق العليا أو دورات مياه ونتيجة لذلك نشأت الحمامات العامة.

وكـانت الطوابق فى المبانى المؤجرة منفصلة عن بعضها وكل منها يكـون مسـكن مسـتقل له سلم حجرى يبدأ من الشارع ولقد كانت النوافذ واسـعة وتغـطى فتحاته بالزجاج لتعطى كمية كافية من الضوء ولم يكن هـناك أثـر لـلحمامات أو دورات الميـاه أو المطابخ فى المدن والمبانى الـرومانية على الرغم من وجود قنوات للمياه تجرى فى الشوارع غير أن المياه كانت تصل فقط على ما يبدو إلى الطوابق السفلى ولم يحاولوا رفعها إلى الطوابق العليا

كذلك تحولت الطوابق السفلى إلى مخازن وحوانيت فى المدن الرئيسية وكـانت الحوائط الخارجية غالباً ما تغطى بالملاط "محارة" واستعملت فيها العقـود والقباء على نطاق واسع ليس فقط فى النوافذ والأبواب وإنما أيضاً لتدعيم السلالم وتسقيف حجرات الطابق الأرضى بينما كان الطابق العلوى فى العادة ما يغطى بالأخشاب والقرميد.

وبالرغم من أن نيرون أقام عدة مبانى إلا أننا لا نملك إلا بقايا بسيطة من المنزل المؤقت Domus Transitoria ومنزل Domus Aurea.

المنزل المؤقت Domus Transitoria

أراد نيرون أن يحدث انقلاباً فى مجال العمارة فأراد نقل الفيلا الريفية إلى المدينة بكل ما تحتويه من حدائق وتعدد حجرات وصالات فأقام المنزل المؤقت بالقرب من تل البلاتين وقد دمر فى حريق عام ٦٤م غير أن جزء بسيط منه تبقى فى حمامات تراجان.

المنزل الذهبى Domus Aurea

بـــنى فى الفترة ما بين ٦٤ – ٦٨م وكان عبارة عن فيلا ضخمة فى وسط المدينة بين تلى الـــ Platinium والـــ Esquilinium والقصر كان يـــتجه بواجهـــته ناحية الجنوب وبالتالى فإن مدخل القصر كان من ناحية الفوروم.

ولقد كان يسبق القصر بواكى معمدة ومسقوفة Porticus تمتد بطول ١٠٠٠ قـــدم ويصف المؤرخ سويتونيوس Suetonius هذا المنزل قائلاً: "لقـــد كـــانت كل الحجرات مذهبة ومن هنا جاء تعبير Aurea وفى نفس الوقت كانت توجد لآلئ ملتصقة بالجدران وحجرات الطعام الضخمة كانت مزيـــنة بســـقوف عاجية يتدلى منها أجمل العطور وبعض حجرات الطعام كـــانت تثبت على قرص يدور وبذلك تدور الحجرة حول نفسها ويستطيع الجالس رؤية المناظر الجميلة ويبدو أن جدران هذه الحجرة كانت زجاجية فصناعة الزجاج قديماً وصلت لدرجة عالية من النقاء فى العصر الرومانى وبها فتحات لرؤية المدينة كلها".

بالإضـــافة إلى صـــالة مستديرة تدور حول نفسها بها أحواض مليئة بالميـــاه أمـــا الغـــرف كانت مزينة بالزخارف الحائطية التى نفذها أشهر مصورين الرومان Fabolus.

لقـــد أضـــافت فيـــلا نيرون للقصر الرسمى مضمون المنزل الريفى الأرســـتقراطى وذلـــك فى وسط المدينة وكان يحيط بهذا المنزل الحدائق الواسعة وأمام المنزل كانت توجد بحيرة كبيرة محاطة بمبانى وخلفها يوجد تـــل الـــــ Celio بمناظره الخلابة وفى هذه البحيرة أرسيت قواعد مبنى الكولوســـيوم فى العصـــر الفيـــلافى غير أن بناء هذا المنزل توقف بموت

نيرون فقام الإمبراطور أوتو Otto لإكمال البناء خلال الفترة القصيرة من حكمه إلا أن البناء توقف فى عصر الفيلافيين الذين شعروا بكراهية الشعب للإمبراطور نيرون فقاموا بتدمير جزء كبير من هذا المنزل وأبقوا فقط على جزء صغير منه وهو القسم الذى سكن فيه كل من الإمبراطور Vespasian و Titus، ولقد بنى Tittus فى جزء من المنزل حمامات لم يبق منها شيئاً الآن وأخيراً أرسى دوميشيان قواعد الأساس لحماماته الضخمة التى أتم بنائها تراجان وحملت اسمه.

تخطيط منزل Domus Aurea

تظهر فى البداية الـ Porticus وخلفه قاعة الاستقبال Vertibulo كان يوجد وسطها تمثال للإمبراطور نيرون تحول بعد ذلك لآلهة الشمس فى عصر الدولة الفيلافية نظراً لكراهية الشعب الرومانى لنيرون ويمثل إله الشمس وعلى رأسه تاج شكل أشعة الشمس.

وتحيط بقاعة الاستقبال حجرات ذات زوايا منحرفة، هذه الحجرات كانت مخصصة للطعام والتى يحدثنا عن فخامتها المؤرخون القدماء وكيف غطيت سقوفها بالصفائح العاجية الرقيقة ذات الثقوب التى يتدلى منها مختلف الزهور الطبيعية أو قنينات بها عطور. وفى أقصى الشمال توجد صالة ضخمة محاطة من ثلاث جهات بالأعمدة وفى وسط هذا الفناء توجد صالة صغيرة مستديرة مغطاة بقبة ذهبية والقاعة نفسها تفتح على عدة حجرات بها أحواض مائية سواء كانت مياه عذبة أو مالحة.

أما أجمل الصالات على الإطلاق فهى الموجودة إلى جهة اليمين وهى صالة ثمانية الأضلاع مغطاة بقبة فى قمتها فتحة مستديرة على طريقة قبة

البانـثيون وتحيـط بهـا الحجـرات فى شكل أشعة الشمس حول الصالة الرئيسية.

وكان منزل نيرون من أوائل القصور الضخمة الذى قدم لنا أبنية ذات زوايا متعددة ومساحات واسعة إلى جانب أبنية صغيرة مغيراً بذلك الطراز الهندسـى البسيط للعمارة السابقة وبالإضافة لذلك استخدم فى منزل نيرون أسلوب بومبى الرابع وهو الأسلوب التى تستخدم فيه الألوان لتصوير أبعاد متعددة لأشكال معمارية تبدو وكأنها تظهر من خلفية ستارة.

ويظهر من عمارة هذا القصر تفضيل التقسيمات المساحية على حساب البسـاطة والوضوح التى تميزت بها العمارة قبل ذلك. فالفكرة القديمة عن العمـارة والـتى تجعل من المبانى أماكن محددة بالأربعة جدران وسقف تغيرت فى هذا المبنى بفتح الجدران بواسطة النوافذ والأبواب والمشكاوات والـ Exedrae والسقوف الخشبية.

وتعتبر عمارة هذا المنزل البداية للذوق الباروكى الذى سيتطور كثيراً فى عصر الإمبراطور هادريان.

ويجـب أن نشير هنا إلى أنه بعد حريق عام ٦٤م نظمت روما على أسـاس معمارى جديد فظهرت المنازل ذات الطوابق المتعددة والواجهات المفـتوحة بـنوافذ، كما أنه ظهرت أيضاً البواكى المعمدة التى تسبق هذه المـنازل، غيـر أنه لم تعد تلك المنازل ملك الأسرة الواحدة بل أصبحت تؤجر لعدة اسر.

كذلـك يـرجع الفضـل لنيرون فى أن الـ porticus أصبح يكون الواجهة الخارجية لكل المبانى فى الطابق السفلى.

المقابر الرومانية

تنقسم المقابر فى عهد الرومان إلى أربعة أنواع:

١- **القبـــــــور**: وهى عـــادة عبارة عن أقبية تحت الأرض، وبحوائطهـــا فتحات معقودة لوضع الإناء الذى يحتوى على رفات المتوفى بعد حرق الجثة.

٢- **المقابر التذكارية**: وهى عبارة عن أبنية مستديرة الشكل ذات اتساع معيـــن محاطـــة بـــبواكى وترتكز على قواعد مرتفعة ولها سقف مخروطى الشكل.

٣- **القـــبور الهـــرمية**: وهى قبور تتخذ شكل الهرم وأدخلت فى روما عقب فتح مصر عام ٣٠ ق.م وهى على شكل الأهرام.

٤- **الأضـــرحـــــة**: وهى مبـــنى ضخم يضم رفات القادة والأباطرة المشهورين ومن أهمها ضريح هادريان الذى يعرف الآن باسم قلعة القديـــس San Angelo . وقد بدأ فى بناء هذا المبنى عام ١٣٢م وانتهى فى عام ١٣٩م.

وهو عبارة عن منصة مرتفعة الشكل يبلغ طول ضلعها ٧٦م ومغطاة بالحجر الإيطالى Travertino وكان هذا النوع من الأحجار يستخدم كثيراً بالمبانى الرومانية.

وفوق هذه القاعدة يوجد إطار مستدير قطره ٦٤م وارتفاعه ٢١م وهو أيضاً مغطى بالـــ Travertino والمرمر وفوق هذا الإطار يوجد الضريح نفسه الذى يعلوه قاعدة مربعة تحمل تمثال ضخم للإمبراطور هادريان فوق الـــ Quadriga.

وقد استخدم فى هذا المبنى أحجار الجرانيت والألباستر المصرية مما يؤكـــد تأثر الإمبراطور هادريان بالحضارة المصرية نتيجة زيارته لمصر عام ١٣٠م.

التصوير الرومانى

يعتبر التصوير على الحوائط الجدارية من أهم معالم وملامح الفن الـــرومانى الـــذى وضع الأسس لهذا النوع من الفنون، ونظراً لعدم تواجد تـــراث فنى أقدم من تصوير بومبى فقد بدأ الدارسون ملئ الفجوات الفنية هذه عن طريق دراسة اللوحات المصورة الإيطالية والأتروسكية، بالإضافة لدراســـة الـــلوحات المنحوتة وأشياء أخرى من الفنون الصغرى فى شبه الجزيرة الإيطالية.

فقـــد كان التصوير المبانى و الأيونى والذى يرجع إلى الفترة بين القـــرن الخـــامس والـــثالث ق.م كله ذو طابع جنائزى ومن أهمها مناظر المصـــارعين المرتبطة بعبادات جنائزية أو مناظر الموائد الجنائزية، وهذه المـــناظر نفذت بطريقة الخط التحديدى أو الرسم الملون، وأن كانت ليست بـــنفس المســـتوى الفـــنى كما فى بلاد اليونان، كما أنها لا تُظهِر التطور المنطقى لتلك القفزة الهائلة التى نراها فى تصوير بومبى.

وابـــتداء من القرن الثالث ق.م تظهر المنحوتات الغائرة فى أوانى الدفن الأتروسكية وهى بذلك أول بشائر الأتجاه لخداع النظر وقد فسر هذا بأنه من تأثير التصوير الهللينستى.

كذلك عن طريق دراسة المنحوتات فوق الأوانى بالإضافة إلى أوانى رماد المتوفى Urne تظهر كلها تأثيرات يونانية، فالموضوعات الأسطورية المصورة عليها كلها تصور أساطير يونانية، غير أن طريقة التنفيذ والنسب فى المقايس بين الشخصيات المصورة ليست يونانية.

ومـــن أكـــثر الأســـاطير انتشاراً بين الأتروسكيين هى ذبح الأسرى الطـــرواديين فـــوق مقبرة باتروكلوس، غير أنه بالرغم من أن الأسطورة

إغريقية إلا أن الروح إيطالية وهذا يبرز من خلال إظهار العامل الإنسانى والشفقة على الأسرى.

أمـــا بالنسبة للتصوير الأتروسكى فى تلك الفترة فإنه لا يظهر فيه فقط الخط التحديدى وإنما استخدمت فيه أيضاً طريقة الـــ Macchia وهى الـــبقع، ولا عجـــب فى ذلك فالتأثير الإغريقى على الحضارة الأتروسكية واضـــح وملموس فى أكثر من جانب، إلا أن الطابع الأتروسكى والإيطالى يظهر من خلال الموضوع نفسه.

فـــإلى جانب الصور التى تمثل الموائد الجنائزية بدأ منذ القرن الثالث ق.م ظهـــور الاتجاهـــات الســـردية فى تـــلك الرسومات مثلما فى مقبرة Francois، وكذلـــك بـــدأت أيضاً تظهر مناظر من الحياة اليومية بمقبرة Goliné و Orvieto حيـــث صور مطبخ مزدحم بالطباخين والخدم وهم يعـــدون الطعـــام بينما علقت قطع اللحم. هذا المنظر الملئ بالحيوية والذى يصـــور مـــناظر من الحياة اليومية يتشابه مع مناظر مقبرة الفران بروما حوالى ٥٠ ق.م. والذى سيتكرر أيضاً خلال العصر الإمبراطورى.

كما أنه يظهر فى رسومات المقابر الأتروسكية الميل لتمثيل التجمهر مثـــلما فى مقـــبرة Tifone تاركوينيا Tarqiunia حيث مثل تجمهر من صور موتى.

هـــذه هى نماذج لمظاهر التصوير ما قبل الرومانى وبعد وهذه الفترة يحدثـــنا الكتاب القدامى عن بعض المناظر المصورة الرومانية التى بقيت حتى أيامهم أمثال بلينيوس وكونتليانوس.

ويحدثـــنا كونتـــليانوس عـــن بعـــض اللوحات التى تمثل مناظر من الأساطير اليونانية وخاصة من الحلقة الهوميرية.

أمـــا بالنسبة للمؤرخ Plinius فإنه لم يسترع انتباهه إلا تلك اللوحات ذات الطـــابع الســـردى والانتصـــارى، ويتعجب من أن شخص نبيل مثل Fabius مـــن عـــام ٣٠٣ ق.م الـــذى رسم بنفسه لوحات بقيت فى معبد Saluste حـــتى عصر الإمبراطور كلاوديوس Claudius حيث أنه اتخذ من الفن مهنة كانت قاصرة فقط على العبيد أو الإغريق المحررين.

عـــلى أيـــة حال فإن المصادر القديمة تتحدث عن لوحات تصور الانتصارات العسكرية، وأن هذه اللوحات كانت تعلق فى المبانى العامة أو تحمل فى مواكب الانتصارات، غير أنه من المعتقد أن هذه اللوحات لم تكن ذات قيمـــة فـــنية عاليـــة نظراً لأنها كانت تنفذ بشئ من العجلة ولم يكن الغـــرض منها إلا الطابع الدعائى كما أنه من المعتقد أن هذه اللوحات كان يقـــوم برســـمها مصـــورين أتروسك أو إيطاليون رومان أو رومان مثل المصـــور Malbio مـــن القـــرن الـــثانى ق.م أو إغريقى ومن أشهرهم ديمـــتريوس الســـكندرى الجغرافى الذى كان متخصصاً فى رسم اللوحات الجغـــرافية أو المـــناظر الخـــلوية أو ديونيســـوس المســـمى بـــ Anthropographos وكذلـــك الفـــنان Antifolus الذى اشتهر بتصوير الطـــبيعة الميـــتة Natura Morta مثل تصوير الزهور فى أوانى وكذلك اشتهر بتصوير الانعكاسات مثل انعكاس الوجه أمام النار أو أحد البحيرات.

بالإضافة لذلك يذكر Plinius اللوحات الأجنبية المتدفقة إلى روما بعد الانتصارات الرومانية فى اليونان مما أثر على الذوق المحلى فى مجال التصوير.

إذن هناك عناصر هللينستية وأخرى رومانية تظهر فى التصوير ولكن حتى ولو أن الفنانين كانوا من المهاجرين إلى روما إلا أن فكرة التصوير الانتصـــارى كـــانت رومانيـــة الطابع. ولقد ظهرت موضوعات التصوير

الانتصارى أيضاً فى آخر عهد النبلاء والمثل الوحيد الذى بقى لنا هو جزء مـن مقـبرة Esqulinum حيـث صـور فى ثلاثة مناظر يعلو إحداهما الأخرى:

فى اللوحة العليا منظر محادثة بين قائدين أمام حائط المدينة ثم محادثة أخرى بين أثنين من القواد مكتوب أسماؤهم بجانبهم وفى هذا المنظر جنود وزمار ثم أخيراً منظر معركة.

هـذه المقـبرة مؤرخة ما بين القرن الثالث والثانى ق.م. أما الأفريز بمقـبرة بالقـرب من Porta Magioré فوق الـ Esquilinum وهى متأخرة نسبياً وتصور مناظر من أسطورة روما وفى الأفريز مصور بناء مدينة الـ Lavenum إحدى مدن إقليم لاتيوم ثم معركة بين اللاتين والـ Rutuli وتأسـيس مديـنة Alba Longa وقصـة Ria Silva وإنجاب التوأمين Remus و Rumulus ووضعهما فى العراء.

اسـتمر التصـوير ذو الطـابع الانتصـارى بعـد ذلك فقد صورت انتصـارات بومبى و سولا ضد تيجاران وميثراديتيس وانتصارات تيتوس فى الحـروب ضـد اليهود وكذلك الانتصارات التى أحرزها الإمبراطور سبتميوس سفيروس Septemius Severus

إلى جانب التصوير الانتصارى تواجدت نوعيات أخرى من التصوير مثل تصوير الجرائم فوق لوحات تحمل إلى المحاكم لآثاره الشفقة أو النقمة فى هذه القضايا.

تصوير مناظر المصارعات

كذلك وجد تصوير مناظر للمصارعات لحملها فى المواكب الجنائزية وأقـدم هذه اللوحات على حسب قول Plinlus أنها ترجع إلى ١٠٠ ق.م وهى الـتى تحمـل طـابع الـ Pietas "الرحمة". بالإضافة لذلك فهناك

الخــلفيات المصــورة للمسارح Scaena التى انعكست أيضاً فى تصوير بومبى، بالإضافة إلى صور الــ imagines maiorum شجرة العائلة عند العــائلات الأرستقراطية والتى كانت تجمع بخطوط تبدو معها هذه الصور الشخصية كأنها شجرة العائلة.

ويجــب التــنويه هنا إلى أن الأسماء الرومانية قليلة للغاية نظراً لأن التصوير كان ذو أهمية ثانوية بالنسبة للعمارة ومن أسماء الفنانين الرومان الذيــن ذكرهم بلينوس هم الفنان Studius والفنان Arilbius من العصر الأوغسطسى والفنان Famulus الذى زين الــ Domus Aurea.

إذن فالظــروف التى خضع لها التصوير فى روما تختلف تماماً عما كــان عليه الحال فى بلاد اليونان التى وضعت الرسامين فى المقام الأول بين الفنانين وحيث كانت الصورة عبارة عن لوحات تعلق فى الد بد. أما فى روما فإن المشتغلين بالتصوير لم يكونوا سوى العبيد أو المحررين من الإغريق. وكان التصوير فى مكانة أقل من العمارة، غير أن هذه الظروف تغيرت بتغير نوعية الحياة العامة فى أواخر العصر الجمهورى، حيث هجر الفــنان المعــابد إلى المنازل الخاصة حيث استخدم الرومان التصوير فى زخرفة الجدران وفتحها على آفاق واسعة .ما يتناسب مع طبيعتهم العملية التى دفعتهم إلى استخدام التصوير فى خدمة العمارة.

وهكــذا لم يعد التصوير فى لوحات منقولة تحمل معها الشهرة للفنان، وإنما أصبح الفن محصوراً فى نطاق واحد ومعرض للتلف بتعرض المبنى نفســه لأى حــادث كحريق مثلاً، ولقد خفى هذا الطابع عن بلينيوس نفسه الذى لم يكن يقدر إلا الأروعة اللوحات الكلاسيكية.

عــلى أيــة الأحــوال فإن التصوير الرومانى برز إذن فى الزخارف الحائطيــة مــنذ القرن الأول ق.م. وطوال العصر الإمبراطورى وللأسف

ليس لدينا إلا أمثلة قليلة ومعظمها محصور فى مدينة بومبى التى تعتبر فى درجة ثانوية بالنسبة للعاصمة روما.

التصوير فى بومبى

التصوير فى بومبى محصور فى فترة زمنية محددة ما بين ٦٣ – ٧٩ م حيث أن المدينة تعرضت عام ٦٣م لزلزال عنيف هدم معظم المبانى.

ولقد أظهر Mau أن ثلاث أرباع صور بومبى كانت على جدران بنيت بعد الزلزال أو فوق جدران مرممة بعد هذا الزلزال العنيف بالإضافة إلى أن الجزء الأكبر من تصوير بومبى كان عبارة عن زخارف لمنازل هذه المدينة التى تظهر اختلاف واضح فى المستوى الفنى لهذه الزخارف بالإضافة لاختلاف الطرق التنفيذية التى استخدمت فيها والتى ترجع إلى أصول مختلفة.

ويجب التنويه هنا إلى أن الكثير من صور بومبى عبارة عن نسخ للوحات الشهيرة الكلاسيكية والهللينستية، ونظراً لأن التصوير فى بومبى شأنه فى شأن معظم التصوير الذى وصل إلينا حتى الآن، أى أنه زخارف حائطية، وبالتالى فقد كانت له وظيفة معمارية أكثر منها تصويرية لذلك نجد أن الموضوعات والرسومات والألوان كلها كانت تخضع لتقسيمات الجدران التى كانت مصورة من البلاط السفلى وحتى السقف وكذلك كانت خاضعة للأثاث الرومانى نفسه الذى كان يتميز بخفته وسهولة نقله. لذلك لم يكن منطقياً أن تعلق أشياء على الجدران حتى لا تقطع هذه الزخارف.

أما فى بلاد اليونان فإن التصوير كان على شكل لوحات توضع فوق رفوف معلقة فوق هذه الجدران، لذلك نجد أن زخارف بومبى عند تقليدها

لـلوحات الشهيرة اليونانية كانت أيضاً تصور وحولها أفاريز مرسومة أو يرسم تحتها رفوف كما كان الحال بالنسبة لبلاد اليونان.

وقد قام العالم الألمانى أوجست ماو August Mau فى عام ١٨٨٢ بتقسيم أساليب التصوير فى مدينة بومبى إلى أربعة أساليب شهيرة لازالت تستخدم حـتى الآن رغـم مرور أكثر من قرن من الزمان على هذا التقسيم وهو كالآتى:

(١) الأسلوب البومبى الأول ٢٠٠ – ٨٠ ق.م

وهـو اسـتخدام الألـوان لتقليد حائط مغطى بلوحات مرمرية أو أية أحجـار أخـرى مـلونة وفى الغالب كان يوجد كورنيش بارز من الجص Stucco فـوق منطقة الـ Orthostate – وأحياناً فى أعلى يوجد إفريز ملون مع تواجد عناصر معمارية كأبواب معلقة أو أعمدة بسيطة أو أفاريز مقسمة إلى ترجليف وميتوب.

وقد وجد هذا الأسلوب فى العديد من المنازل ومن أشهرها Casa del Fauno.

ويـرجع أصل هذا الأسلوب إلى العالم الهللينستى وبالذات الإسكندرية حيـث عـثر على نماذج مختلفة من الزخارف المعروفة باسم ad zones وهى المرحلة السابقة للأسلوب الأول مع تواجد نماذج للأسلوب الأول بهذه المدينة ترجع إلى القرن الثانى ق.م مثل مقابر مصطفى كامل ومقابر سيدى جابر والأنفوشى.

بالإضافة إلى تواجد الأسلوب الأول فى ديلوس بمنازل سابقة على هدم القائد Sulla لهذه المدينة فى عام ٨٦ ق.م.

(٢) الأسلوب البومبى الثانى ٨٠ – ٢٠ ق.م

فى هـذا الأسـلوب ظهـر بوضـوح أكثر مبدأ خداع النظر ويمكننا ملاحظة وجود أربعة مراحل ـ وليست واحدة ـ هم:

(أ) وهى أقدمهـا وقـد وصـلت إلى روما فى بداية القرن الأخير للعصر الجمهـورى وتـتميز بتصـوير الأعمدة المقامة فوق قواعد ضخمة مصـورة عـلى هيئة حجرية ذات نتوءات غائرة كما كان الحال فى الأسلوب الأول وبعد ذلك صور الفنانون أشخاصاً بين هذه الأعمدة.

ولقـد عـثر على هذا الأسلوب فى روما فى منزل Griffi dei بتل الـبلاتين ونظـراً لتواجد فسيفساء فى أرضية هذا المنزل من الـ Opus Scutulatum يـرجع إلى أواخر القرن الثانى ق.م لذلك فمن المرجح أن الأسلوب الأول دخل إلى روما فى أواخر القرن الثانى وأوائل الأول ق.م، بينما فى بومبى لم يستعمل إلا فى عام ٨٠ ق.م.

(ب) وهى الـتى يظهر فيها وبصورة واضحة مبدأ خداع النظر وفتح آفاق وأبعـاد مـتعددة فوق سطح الجدران المزخرفة إذ صورت مبانى من البيـئة الهللينستية وكذلك العناصر المعمارية المصاحبة لها. وفى هذه المرحـلة أيضاً يمكن ملاحظة تقسيم الجدران إلى لوحات كبيرة تحمل *صـورة هـذه المـبانى والعناصر المعمارية بينما فى حالات أخرى* تصـور Megalographia الشهيرة لبعض الشخصيات بحجم كبير والصور الأسطورية حيث صورت الشخصيات بحجك كبير وفيلسوف ـ ربمـا أبقـراط ـ مثـلما فى فيلا Boscoreale ٥٠ ق.م، وهذه الشخصيات تنفصل عن بعضها بواسطة أعمدة تمتد بارتفاع الجدران ومزينة بنتوءات مربعة.

(ج) فى هــذه المرحلة صور الفنان مناظر معمارية حقيقية محاطة بعديد مــن الأعمــدة الضخمة كذلك صور مبانى مستديرة θoλoι ومناظر أخرى تمثل مناظر من المدينة بواجهات المنازل والحدائق والفيلات.

هــذه المناظر صورت بواقعية شديدة وبدقة متناهية تجعلنا نشعر أننا أمــام لقطات سينمائية بما فيها من ديناميكية نظراً لأن خلفية المناظر ذاتها تفــتح على مشاهد خلوية يتحرك فيها العديد من الأشخاص مثلما نرى فى منزل بوسكوريال Villa Boscoreale .

(د) وهى أخــر مرحــلة قسم فيها الجدران إلى مقصورة رئيسية وأخرتين جانبيــتين يظهــر فيها تأثير المسرح المعاصر فى هذه المقصورات الثلاثة.

فى الوســط مــثل θoλoι بــالأعمدة رمــزاً لقدســية هذا النوع من المســرحيات وهــو يرمــز إلى المسرح التراجيدى. بينما تلك التى ترمز للمســرحيات الكوميدية استخدم لها منظر المدينة لاتصال ذلك بمسرحيات ميناندرز التى تقوم على تصوير مناظر من الطبيعة.

بينما الثالثة تصور المناظر الرعوية بتواجد الصخرة أى أنه ذو طابع خلوى لأنه متصل بالدراما الساتيرية.

ومــراحل الأسلوب الثانى ليست متتابعة زمنياً فالأولى فقط هى الأقدم بيــنما *المــراحل الــثلاث* الأخرى متعاصرة زمنياً، بينما نجد أن المرحلة الرابعة تجنح جنوحاً كاملاً إلى الخيال مبتعدة عن التصوير الحقيقى للأشياء وهــو الأســلوب الذى تأكد فى الأسلوب الثالث الذى بدأ مع هذه المرحلة. لذلك نجد أن هناك وحدة فى الأسلوب بين المراحل الثلاث أ – ب – جـــ.

ويمكن أيضاً ملاحظة أن الأسلوب الثانى قد عكس بشكل واضح مبدأ خداع النظر إذ تنفتح الجدران بواسطة الألوان على آفاق وأبعاد أكثر بكثير من الحدود الطبيعية للجدران.

(٣) الأسلوب البومبى الثالث ١٥/٢٠ ق.م – ٤٠ م

كان نتيجة طبيعية ورد فعل للأسلوب الثانى وبدأ فى الظهور فى الخمسة عشر عاماً الأخيرة ق.م. وبدأت ملامحه تتبلور عندما بدأت العناصر الزخرفية البحتة تحل محل الأسلوب المعمارى السائد فى الأسلوب الثانى. فلم يعد الفنانون فى حاجة إلى خداع النظر بفتح الآفاق والأبعاد المتعددة وإنما هدفوا إلى استخدام عناصر زخرفية دقيقة فوق خلفية ذات لون قاتم ففى الهياكل المعمارية بعد فقدانها لوظيفتها الأساسية فى تصوير أبعاد متعددة فوق الجدران أصبحت مجرد رموز مستعملة فى الزينة وبعيدة كل البعد عن الشكل الحقيقى للأشياء التى كانت تتميز به صور العمارة فى الأسلوب الثانى.

أيضاً الأعمدة بعد أن كانت ترتكز على قاعدة الجدران فى منظر معمارى بحت أصبحت تبدو كما لو كانت معلقة كما اكتسبت المظهر الخيطى وامتلأت كلها بالعناصر الزخرفية النباتية والزخرفة ذات الموضوع الأسطورى أو الخلوى أو الموضوعى بعد أن كانت مقسمة إلى ثلاث مقصورات تركزت فى لوحة رئيسية فى وسط الجدران. أما بقية الجدران فإنها قسمت إلى عديد من الأقسام بواسطة شمعدانات وأعمدة خيطية لون أبيض وأصبحت تملأ بالأطفال الأسطوريين أو الفستونات أو بعض العناصر الزخرفية المصرية مثل نبات اللوتس وأبو الهول وآلهة مصرية أخرى تظهر فوق الأعمدة أو الدعامات أى أن الزخرفة فى هذا

الأســلوب فقدت القوة والعظمة اللتان تميزت بهما زخرفة الأسلوب الثانى واكتســبت الدقة المتناهية وظهرت الزخارف كما لو كانت سجاجيد شرقية غـنية بعناصر زخرفية دقيقة معلقة فوق الجدران حيث لا تبدو هناك آثار المسامير التى علقت فيها ومن أهم أمثلة هذا الطراز Villa Imperiale, Villa L. Fronto.

(٤) الأسلوب البومبى الرابع ٤٠ – ٧٩م

فى أواخر عصر نيرون وعندما انتشرت عناصر الأسلوب الثالث فوق جدران منازل روما وبومبى اتجهت مجموعة من الفنانين إلى أسلوب جديد يعـتمد عـلى مناظر مأخوذة من العمارة بوجه عام، ومن المسرح بوجه خاص ولهذا فإن ذلك الأسلوب الجديد يعتبر امتداداً لعناصر الأسلوب الثانى المعمـارى وقـد اتجــه هــذا الأسلوب إلى إلغاء الحدود الطبيعية للجدار مســتخدماً عناصر فنية وأساليب تعتبر امتداداً لعناصر الطراز الثانى الذى يـتميز بأسـلوب خداع النظر ورسم أبعاد متعددة للصور المرسومة لذلك يعتبر الأسلوب الرابع امتداداً للأسلوب الثانى فى بومبى إلا أنه بالرغم من أن كلا الأسلوبين يعتمد على تصوير أشكال معمارية ومدن كاملة ومناظر خلوية إلا أن الأسلوب الرابع يختلف عن الثانى فى عدة نقاط:

أولاً: الأشـكال فى هـذا الأسـلوب ليست واقعية مثلما فى الأسلوب الثانى بل عمد الفنان إلى الخيال فى تصويره للأشكال المعمارية.

ثانيـاً: لـم يـراع الفنان الدقة اللازمة فى إظهار التناسب بين أجزاء الأبنية ولكنه تم بإعطاء العمارة المظهر البارز وذلك بتصويره أعمدة ذات قواعـد ضخمة مما يخدع الناظر ويجعله يشعر أن أعمدة المستوى الأول

تبرز عن مستوى الجدار ومن أهم أمثلة هذا الطراز المنزل الذهبى لنيرون Domus Aurea .

ومما سبق نستطيع أن نتعرف على خصائص التصوير الرومانى فى النقاط التالية:

١- اعتمد التصوير الرومانى فى بداية الأمر على المصورين الإغريق الذين تهافتوا نحو روما لجمع الثروات ولجلب الشهرة.

٢- إن أكثر اللوحات الجدارية المكتشفة فى بومبى ذات أصل إغريقى ولكنها نفذت فى شكل رومانى.

٣- إن أكثر موضوعات التصوير كانت مستقاة من الأساطير والمواقع الحربية أو كانت صوراً شخصية.

٤- كانت مادة التصوير هى الفسيفساء أو الفرسكو أو التصوير بالألوان الممزوجة بالغراء أو بالشمع الذائب.

٥- اعتني المصور الرومانى بتزيين صوره بإطارات زخرفية مرسومة.

٦- اهتم المصور الرومانى بإبراز التعابير النفسية والعاطفية على وجوه من صورهم.

النحت الرومانى

البدايات الأولى لفن النحت الرومانى

منذ تأسيس روما عام ٧٥٣ ق.م مرت فى تاريخها السياسى بمرحلة الحكم الملكى وحتى عام ٥٠٩ ق.م ثم تحولت إلى نظام الحكم الجمهورى. وقد خضعت روما فى أواخر العصر الملكى للسيطرة الأتروسكية ما يزيد عن نصف قرن حيث خضعت روما فى هذه الفترة الأخيرة من العصر الملكى وبداية العصر الجمهورى فى أوائل القرن الخامس ق.م فنياً للتأثير الأتروسكى وخاصة فى مجال التماثيل فاستخدمت مادة التراكوتا فى صنع التماثيل. ولم ينته التأثير الأتروسكى بانتهاء السيطرة الأتروسكية على روما حيث كان الرومان يستعينوا بالفنانين الأتروسكيين عند احتياجهم لإقامة تماثيل أو زخارف للمعابد.

وقد تضاعف التأثير الأتروسكى على مظاهر الفن فى روما عندما قامت روما بالاستيلاء على المدن الأتروسكية خلال القرنين الرابع والثالث ق.م مثل مدينة فييى Veii وبرانيستى Praeneste. وقد عمدت روما إلى تخليد الشخصيات التاريخية الرومانية لأغراض سياسية ودعائية أمام الشعوب الإيطالية التى تتفوق حضارياً على الرومان مثل الأتروسكيين وإغريق جنوب إيطاليا وأهالى كمبانيا.

ونفس النتيجة حدثت حينما أخضعت روما المستعمرات اليونانية فى جنوب إيطاليا ثم فى بلاد اليونان ذاتها مما أدى إلى ازدياد تدفق الأعمال الفنية اليونانية على روما سواء فى مجال التماثيل أو اللوحات المنحوتة مما كان له أكبر الأثر على تطور الذوق الفنى للرومان بعد

الاســتيلاء على مدن تارنتوم وسيراكوز حيث تدفقت على روما العديد من أعمال مشاهير الفنانين اليونانيين من تماثيل برنزية ومرمرية وأوانى فاخرة جلبها الرومان من استيلائهم على مدن مثل مقدونيا وغيرها. ومع سيطرة الــرومان عــلى البلاد المجاورة وخاصة بلاد اليونان وفى عام ١٤٦ ق.م تدفق الفنانون الإغريق على روما للعمل هناك ولجلب الشهرة الواسعة فى عــالم روما المتسع وكذلك كان الحال مع الفلاسفة اليونانيين الذين اتصلوا بــروما طلباً للكسب وبهذا وضعت الثقافة اليونانية أساس المدينة والروح الرومانية .

وقــد تميــزت الصور الشخصية الرومانية بالعديد من المميزات التى عكســت الطــابع الــرومانى رغــم تأثر الفن الرومانى عموماً بمؤثرات أتروسكية ويونانية، وبين هذه المميزات:

١- إظهــار العوامــل النفســية كعوامل طبيعية فى البشر وليس كعوامل مثالية.

٢- إبراز الحزم والقوة سواء من خلال التعبيرات النفسية أو من خلال حركة التمثال.

٣- اســتخدام مبدأ خداع النظر فى طريقة تنفيذ الشعر فى الفترة الأولى من النحت.

٤- لــم يكن احتضان الرومان لفكرة الخلود عن طريقة الارتباط بالآلهة بعد الموت ولكن عن طريق تخليد ذكرى وفضائل هذه الشخصــيات الــتاريخية الــرومانية، ومن هنا نشأت عبادة الأسلاف حيث أراد الرومان تخليد فضائل قادتهم الذين اسدوا خدمــات جليلة لروما، حيث تم صنع تماثيل شخصية تعكس

ملامح الشخص المتوفى وتوضع فى المنازل لكى يتم عبادتها من قبل أفراد الأسرة.

٥- عكست التماثيل الشخصية الواقعية المجردة التى ورثها الفن الرومانى عن الفن الأتروسكى مع روعة الصقل والاهتمام بتفصيلات الشعر وثنيات الملابس التى تعكس التأثير اليونانى.

٦- ازدياد التأثيرات الهللينستية فى فن الصور الشخصية الرومانية وذلك بعد استيلاء الرومان على العالم الهللينستى.

٧- ظهور التيار الشعبى جنباً إلى جنب التيار الرسمى الذى يصور القادة والعظماء حيث ظهرت صور لعامة الشعب اتسمت بالتلقائية الرومانية فى تصوير الواقعية المجردة واستخدام مبدأ خداع النظر فى تنفيذ ثنيات الملابس وتجاعيد الوجه بالإضافة لتنفيذ الشعر، كذلك ظهور الترابط النفسى بين الشخصين المصورين.

مراحل النحت فى العصر الإمبراطورى

يبدأ العصر الإمبراطورى الرومانى بالإمبراطور أوغسطس وهو اللقب الذى منحه مجلس السناتو لأوكتافيوس فى عام ٢٧ ق.م ويستمر هذا العصر حتى القرن الرابع الميلادى.

النحت فى عصر أوغسطس

شهد عصر الإمبراطور أوغسطس تطوراً أو تقدماً ملحوظاً فى كل مناحى الحياة وعلى رأسها الناحية الفنية حيث تدفق على روما الفنانين

الإغـريق مـن كـل أنحاء الإمبراطورية واتجهوا إلى تقليد وإعادة إحياء الفـنون الكلاسيكية التى شهدتها بلاد اليونان من قبل. وقد حرص الرومان على اقتناء الأعمال الكلاسيكية لتزيين قصورهم وفيلاتهم بهذه الروائع.

ومـن أهم ملامح النحت فى العصر الأوغسطسى تصوير مناظر أسطورية أو رمزية وكذلك تصوير موضوعات تاريخية وأحداث عسكرية، والميـل إلى تصـوير العناصر الطبيعية مثل النباتات والميل نحو تصوير جمهـرة من الأشخاص فى اللوحات المنحوتة أو أشخاص منفردة تنفصل عن خلفيات اللوحات النحتية.

ومـن أهم أمثلة النحت فى عصر أوغسطس مثالان هامان أولهما مذبـح السـلام Ara Pacis الذى بدأ العمل فى بنائه عام ١٣ ق.م بمناسـبة عـودة الإمـبراطور أوغسطس منتصراً من أسبانيا وبلاد الغال وأفتتح هذا المذبح فى عام ٩ ق.م. ويتميز النحت فى هذا المذبح باستخدام العناصـر الطبيعية مثل النباتات والأشجار والأزهار التى تظهر دائماً فى أرضـية وخـلفية المشاهد وكذلك استخدام مبدأ خداع النظر لإظهار تعدد الأبعاد فى عمق المنظور والحرص على إبراز شفافية الملابس وتفصيلات الثـنيات. وقـد اهتم الفنان كذلك بإظهار التفاصيل الصغيرة مثل تصفيف الشعر وأشكال الأزهار والنباتات.

ويعبر هذا العمل الفنى عن القوة الرومانية التى كانت كفيلة لتحقيق الخير والنماء لبقية الشعوب التى تخضع للسيطرة الرومانية كما يتميز هذا العمل بدقة الصقل وتعدد الأبعاد فى عمق المنظور.

ويظهـر فى هـذا العمل تأثير العديد من المدارس الفنية سواء فى بلاد اليونان حيث ظهرت المدرسة النيوأتيكية وكذلك مدارس فنية من آسيا الصغرى.

أمـــا في مجال الصور الشخصية فقد ظهر الطابع الكلاسيكي على ملامـــح صور أوغسطس وكذلك المثالية المطلقة التي تصور الإمبراطور وأفـــراد عائلـــته في أبـــهى صوره وإنطباع صورة وملامح الإمبراطور أوغســـطس عـــلى معظم الشخصيات الإمبراطورية اللاحقة له نظراً لأن ملامحه أصبحت رمزاً للقوة والعظمة الرومانية.

أمـــا ثاني الأمثلة الهامة في منحوتات عصر أوغسطس فهو تمثال كامل له محفوظ في متحف الفاتيكان ويطلق عليه اسم بريمابورتا Prima Porta ويظهـــر هـــذا التمـــثال الطابع البطولي حيث يصور الإمبراطور أوغسطس في الزي العسكري الكامل وهو يتفق كثيراً في ملامحه مع تمثال الدوريفـــوروس (حـــامل الـــرمح) للفنان اليوناني بولكليتوس ويصور هذا التمثال على صدر الإمبراطور مناظر تسليم الشارات الرومانية التي سلبها أحد الملوك الفرثيين وهو يقدمها لأحد أتباع الإمبراطور وقد أحيط المنظر بـــالعديد مـــن المـــناظر الرمزية الدينية. ويتميز هذا العمل الفني بظهور العناصر الإيطالية واليونانية جنباً إلى جنب خاصة في شكل تصفيف الشعر والوقفة وتصوير ثنيات الملابس.

ويـــتميز الـــنحت في عصر أوغسطس بظهور العديد من الصور الشخصـــية أو رؤوس تصور الإمبراطور أو زوجته أو أحد أفراد العائلة الإمـــبراطورية. كذلك يتميز هذا العصر بظهور فن النحت على الأحجار الكـــريمة Cameo الـــتي كـــانت تستخدم لختم الرسائل الإمبراطورية أو للإهداءات على مستوى الحكام، وتعكس هذه الأحجار الكريمة الاتجاه العام في عصـــر أوغسطس حيث تجاورت الشخصيات الحقيقية مع الشخصيات الأســـطورية والشخصيات الرمزية، كما أن تصور الشعوب المغلوبة على

أمـــرها مـــن الأقاليم التى سيطرت عليها روما وتصويرهم فى وضع الذل والمهانة والاستكانة.

النحت فى عصر الأسرة الأيولية – الكلاودية

وتمــتد حكم هذه الأسرة من ١٤ م وحتى ٦٨ م وتشمل الأباطرة تيـــبريوس وكاليجولا وكلاوديوس ونيرون. ويعتبر النحت فى عصر هذه الأسرة فترة انتقال بين مميزات النحت فى عصر أوغسطس وبين مميزات الـــنحت فى العصــــر اللاحـــق وهو العصر الفيلافى، حيث يظهر الاتجاه الكلاســـيكى الـــذى كـــان سائداً فى عصر أوغسطس وتتغلب على ملامح الوجـــوه تأثيـــرات الضوء والظل لتعكس مدى صرامة بعض الشخصيات الحاكمـــة مثل نيرون وكذلك يستمر الطابع الهللينستى، ويبدأ ظهور اتجاه تعبيرى واقعى يتقارب مع الاتجاه التعبيرى فى العصر الجمهورى وخاصة فى صور الأفراد من خارج العائلة الإمبراطورية الحاكمة.

وفى مجـــال الفـــن الشـــعبى استمرت الاتجاهات المعبرة عن الفن الشعبى فى العصر الإمبراطورى فى نفس المجال الجنائزى الذى ظهر فى أواخر العصر الجمهورى حيث ظهرت منحوتات لأحد بائعى السكاكين أو لأحد بائعى الأقمشة أو الوسائد أو لمهندس معمارى.

النحت فى العصر الفيلافى

يمتد حكم هذه الأسرة الفيلافية التى نسبت إلى أول حكامها تيتوس فلافيـــوس فسباسيانوس من عام ٦٩م – ٩٦م وتميزت هذه الفترة بوصول قـــادة الجيوش إلى الحكم والقضاء على القوات فى الإمبراطورية وحركة الإصلاحات الضخمة.

وقد تميز النحت فى هذه الفترة بالعديد من المميزات:

١- كثرة العناصر الزخرفية التى تفتقد لوحدة فنية واحدة.

٢- وجود الاتجاهات الكلاسيكية ممثلة فى لوحات قصر Cancelleria .

٣- استمرار تصوير الأحداث التاريخية كما فى قوس تيتوس.

٤- استمرار تمثيل الفن الشعبى كما فى مقبرة الهاتيرى.

٥- تطور العناصر الزخرفية التى تظهر الذوق الباروكى.

٦- تمثل الأسرة الفيلافية عودة فنية وسياسية لمبادئ العالمية التى سادت فى عصر الإمبراطور أوغسطس.

٧- كثرة الأعمال الفنية التى جاءت نتيجة للنهوض بالحياة الفكرية والفنية فى هذا العصر.

٨- حرص النحاتون على تصوير الأشخاص فى عدة اتجاهات فى نفس القطعة النحتية فبعضها يتجه إلى الأمام نحو المشاهد وبعضها يتجه إلى اليمين والبعض الآخر إلى اليسار.

٩- ظهور الأثر اليونانى فى تصوير بعض الأشخاص الأسطورية أو الحقيقية.

١٠- استمرار تصوير مهن المتوفين على المقابر الخاصة بهم مما يؤكد على استمرارية الاتجاه الشعبى فى الفن الرومانى فى هذا العصر.

١١- فى مجال الصور الشخصية تميزت باستخدام خداع النظر فى إبراز التفاصيل الخاصة بالإضافة إلى استمرار الاتجاه الكلاسيكى الذى ظهر فى العصر الأيولى - الكلاودى.

١٢- ظهور الاتجاهات التأثيرية عن طريق استخدام الضوء والظل فى إظهار التفاصيل الدقيقة.

١٣- البعد عن المثالية التى سادت فى العصر الأوغسطى والتحول إلى الواقعية خاصة فى تمثيل العمر الحقيقى حتى بالنسبة للأباطرة والعودة إلى ملامح العصر الجمهورى المتأخر بما فيه من صرامة واضحة نتيجة حكم الأباطرة الذين قدموا من الجيش.

العصر الذهبى للإمبراطورية الرومانية

يمتد هذا العصر منذ حكم الإمبراطور تراجان عام ٩٨ وحتى عام ١٨٠م حيث وصلت الإمبراطورية فى هذا العصر إلى أقصى درجات التوسع والازدهار السياسى والاجتماعى والاقتصادى والفنى نتيجة لسيادة السلام الرومانى فى الخارج وكفاءة الإدارة فى الداخل. ويتميز هذا العصر بأن اختيار الأباطرة الرومان كان يتم من خارج الأسر الحاكمة وذلك عن طريق التبنى.

النحت فى عصر تراجان

يعتبر عصر تراجان البداية الحقيقية لتكامل فن النحت الرومانى حيث اختفت الثنائية التى كانت سائدة قبل ذلك ما بين الطابع الرومانى والتراث الهللينستى لكى تحل محلها لغة فنية واحدة، ويتميز نحت هذا العصر بما يلى:

١- فى مجال الصور الشخصية يظهر طابع جديد يمكن أن نطلق عليه الطابع السياسى حيث تظهر الملامح ذات الخطوط الواقعية

والإنسانية التي تفوق المستوى العام وتظهر أكثر الإدارة وتفهم الحقوق والواجبات في السلطة.

٢- اختفاء تأثيرات الضوء والظل والتعبيرات العصبية التى كانت سائدة في العصر الفيلافي والعودة إلى البساطة المطلقة التى تصل في بعض الأحيان إلى حد الجمود فنجد أن ملامح الإمبراطور الممتلئة بالعظمة والقوة قد تحولت إلى ملامح بسيطة وجامدة.

٣- ظهور الشعر على شكل تاج فوق الرأس سواء فى صور الرجال أو صور السيدات.

٤- ظهور مجموعة الصور الشخصية التى تخرج من دروع مزخرفة بزخارف معمارية وذات أصول هللينستية وكان لها طابع جنائزى في روما على عكس بلاد اليونان التى عكست الطابع الإيطالى.

٥- تمثيل الأجناس المتبربرة للتعبير عن القيم الرومانية لتلك الشعوب ورغبة الرومان فى الإشفاق على المهزومين (عمود تراجان).

٦- تصوير الألم لدى الشعوب الشرقية المنهزمة مع إضفاء الكبرياء والهدوء على تلك الشعوب المنهزمة بعكس وضع المهانة التى كانت تصور بها في العصر الأوغسطى.

٧- ازدياد ظهور المبانى فى الخلفية المعمارية للأعمال النحتية حتى يمكننا أن نطلق عليها لفظ طبوغرافية النحت فى العصر التراجانى حيث ظهرت الأنهار والسفن والكبارى والغابات وبوابات المدن والحصون والقلاع.

٨- استمرار الاتجاهات الزخرفية التى سادت فى العصر الفيلافى.

٩- سادت الموضوعات التاريخية فى الفن الرومانى نتيجة لكثرة الفتوحات فى هذا العصر، وظهر ذلك فى السرد التاريخى والطابع الاقتصادى فى عمود تراجان الشهير.

النحت فى عصر هادريان

جاء الإمبراطور هادريان للحكم من خارج الأسرة الحاكمة وكان معروفاً بحبه وعشقه للثقافة الإغريقية والرحلات إلى الشرق. وقد اتسم عصره بالسلام بعد الحروب الدامية التى قادها تراجان وقيامه بنشاط عمرانى واسع فى روما وإيطاليا، لذا فقد تميز عصر هادريان فى فن النحت بما يلى:

١- قلة اللوحات المنحوتة لعدم حدوث حروب معاصرة له حيث قلت اللوحات ذات الطابع التاريخى.

٢- تغلب الطابع الكلاسيكى الحديث وهو الطابع الذى يميل لتصوير الموضوعات الواقعية فى الحياة.

٣- التعبير عن فكرة العالمية فى المبانى الضخمة العامة فى روما وظهور سلسلة ضخمة من العملات المتداولة خارج وداخل إيطاليا التى مثلت تجسيداً للولايات المختلفة فى أنحاء الإمبراطورية.

٤- إحياء الفن الكلاسيكى الذى إمتزج بعناصر مختلفة من أجزاء العالم الهللينستى وخاصة من مدارس آسيا الصغرى.

٥- ازدياد ظهور مناظر الصيد الممتلئة بالحيوية لما هو معروف عن حب الإمبراطور هادريان للصيد.

٦- شـــهد عصـــر هادريـــان حـــركة كـــبيرة فى نسخ الأعمال الفنية الكلاســيكية ليس فقط بالنسبة للتماثيل ولكن أيضاً بالنسبة للوحات المنحوتة الكلاسيكية.

٧- تطــور فن النحت على التوابيت الرومانية نتيجة لتغلب عادة الدفن للجثة على حرقها مما أدى إلى إلغاء وجود المذابح الجنائزية التى أصبحت مقصورة فقط على الآلهة.

٨- ظهور التوابيت ذات الطابع الزخرفى المزينة بزهور محمولة من أقــزام أو رؤوس الميــدوزا والمهــرجين، وغالباً ما كان غطاء الــتابوت مزين أيضاً بالأطفال الأسطورية أو بحيوانات وهى ذات مغزى رمزى إذ أنها ترمز إلى المتعة التى تنالها الروح فى الحياة الأخرى.

٩- استمدت الصور الشخصية للإمبراطور والعائلة الإمبراطورية من الأشــكال اليونانيــة وظهــرت اللحية كموضة يونانية تمثل البعد الفلســفى للإمــبراطور الذى صور على هيئة الفلاسفة اليونانيين، وظهر إنسان العين لأول مرة منحوتاً فى عصر هادريان.

١٠- لم تعد الصور الشخصية تحتوى فقط على الرأس والرقبة وإنما اشتملت على جزء من الصدر يصل إلى منتصفه.

النحت فى العصر الأنطونيتى

يمــتد هــذا العصر من عام ١٣٨ وحتى ١٩٢م وهو يمثل الفترة الأخيــرة من العصر الذهبى للإمبراطورية الرومانية وقد نجح أباطرة هذا العصر فى تحقيق الاستقرار الاقتصادى فى الإمبراطورية مما انعكس على

الإنفاق على التعمير وبناء المبانى الهامة وازدهار الثقافة والعلوم الإغريقية مما انعكس على الفنون المختلفة ومن أهم مميزات النحت فى هذا العصر:

١- توضح المميزات الفنية لهذا العصر مرحلة الانتقال من الكلاسيكية فى عصر هادريان إلى مرحلة التعبيرية العنيفة التى تميز العصر الأنطونينى.
٢- التوسع فى تصوير وتجسيد الولايات الرومانية على هيئة سيدات يرتدين ملابس خاصة بهذه الولايات ومزخرفة بزخارف تنتمى إلى هذه الولايات.
٣- العودة إلى تصوير المنحوتات ذات الطابع التاريخى نظراً لأن هذه الأحداث التاريخية لاحقة مباشرة لعصر هادريان.
٤- ظهور مناظر تجسد الشعب والسناتو الرومانى مع ظهور بوابات روما وبعض الأشخاص الهامة والأعلام الرومانية.
٥- ظهور مناظر تعبر عن تأليه الأباطرة وزوجاتهم.
٦- الاستمرار فى تقديم مناظر تعبر عن خداع النظر وتبرز عمق المنظور وظهور مفاهيم جديدة فى التقسيم المساحى والميل نحو التعبيرية خاصة فى عمود ماركوس أوريليوس.
٧- تعكس اللوحات المنحوتة الميل نحو استخدام الضوء والظل واستخدام الخطوط فى الإطار الخارجى للأشكال المصورة والتفصيلات بالإضافة إلى استخدام المثقاب بشكل متكرر مع الاتجاه العام نحو الكلاسيكية.
٨- التفريق بين ملامح الأجناس المختلفة فى العمل الواحد.
٩- لم تتبع الحوادث المصورة تسلسلاً تاريخياً وإنما كانت انتقاءً لبعض المشاهد دون المشاهد الأخرى.

١٠- استخدام الخطوط التحديدية العميقة للأشكال المصورة والتى تتكاثف تبعاً لها تأثيرات الضوء والظل.

١١- لم تقتصر الموضوعات المصورة على التوابيت على الطابع السردى للموضوعات العسكرية ولكن سادت أيضاً الأساطير اليونانية بالأسلوب الكلاسيكى وانتشار تصوير شخصيات دينية أسطورية. وأصبحت الزخارف المصورة لا تقتصر على بعض جوانب التابوت دون الأخرى، ولكنها مناظر متوالية فوق الجوانب الأربعة للتابوت مما يعكس التأثير الأسيوى فى ذلك.

١٢- ظهور اتجاه جديد نحو تقسيم واجهة التوابيت إلى خمس مشكاوات بدلاً من ثلاث وعلى الجانبين مشكاوتان.

١٣- انتشار ظهور الأباطرة بالملابس العسكرية الكاملة والذى كان ممنوعاً من قبل فى عصر أوغسطس الذى حرم ارتداء الملابس العسكرية داخل أسوار مدينة روما، ولم يعد يظهر الإمبراطور بالعباءة فى زى الكاهن الأعظم.

١٤- شملت التماثيل النصفية الأذرع كاملة والوصول إلى أسفل الصدر وعكست تأثيرات الضوء والظل مع نضوج فى الاتجاهات الكلاسيكية مع صقل التماثيل واستدارة الحدقة وتحديد إنسان العين.

١٥- اختفاء التعبيرات الحالمة التى سادت فى عصر هادريان وحل مكانها تعبيرات الاكتئاب النفسى فى تقابل الضوء والظل فى خصلات الشعر.

النحت فى عهد الأسرة السيفيرية

يبدأ حكم هذه الأسرة بالإمبراطور سبتميوس سفيروس فى عام ١٩٣ وهو من أصل ليبى وزوجته من أصل سورى مما أعطى دفعة كبيرة للعمران فى مدن ليبيا وسوريا.

وقد تميز فن النحت فى هذا العصر بالآتى:

١- وجود عدة تيارات فنية منها الكلاسيكية والأنطونينية والتعبيرية والأوريليانية واتجاه فنى جديد يعتمد على المنحوتات الخطية التى يغلب عليها الطابع الزخرفى.

٢- استخدام الخطوط العميقة لتحديد الشخصيات المصورة وأيضاً لتحديد ثنيات الملابس.

٣- استمرار السرد التاريخى فى المناظر المصورة على قوس سبتميوس سفيروس فى روما مع عدم وجود فواصل بين الأحداث وظهور مجموعات كبيرة من الأشخاص فى المنظر الواحد.

٤- استخدام مبدأ خداع النظر بطريقة استخدام الخطوط التحديدية العميقة للشخصيات المصورة، وبتجاور الرؤوس الملتحية مع استخدام الخطوط العميقة لثنيات الملابس.

٥- ازدياد تأثير مدارس آسيا الصغرى الفنية خاصة فى الزخارف المعمارية مثل الأفاريز وتيجان الأعمدة وظهور العناصر الحيوانية والنباتية، وظهور تيجان الأعمدة مزخرفة لأول مرة بصور الأشخاص الأسطورية.

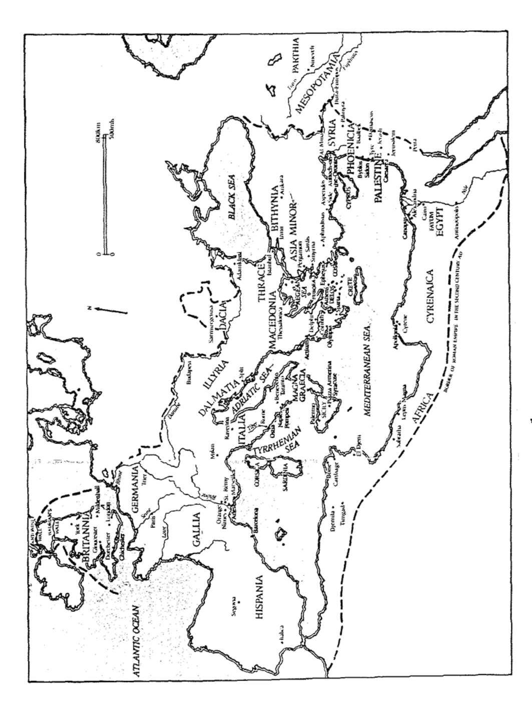
٦- استمرار ظهور اللحية الكثيفة مع زيادة طول شعر اللحية التى تصل إلى الرقبة.

٧- استمرار تحديد إنسان العين ولكن عن طريق عمل فجوة عميقة فى الحدقة تتجه إلى أعلى.

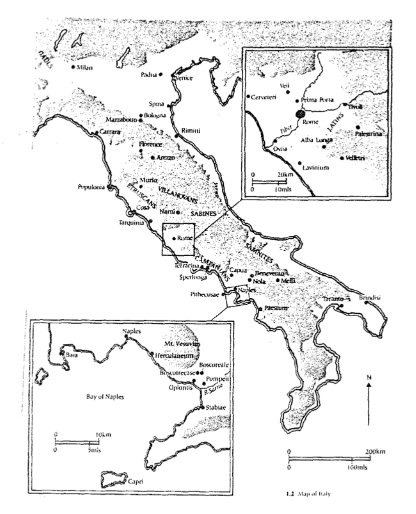
ويستمر النحت الرومانى فى عهد الأسرة السيفيرية فى القرن الثالث على نفس النمط الذى ساد فى عصر الأسرة الأنطونينية حتى جاء عصر دقلديانوس وشهد أحداثاً تعتبر من أحلك الفترات فى تاريخ الإمبراطورية الرومانية نتيجة لانتشار المسيحية وما تبع ذلك من اضطرابات سياسية وعسكرية واجتماعية.

وبعد موت الإمبراطور جالينوس ٢٦٨م يلاحظ اختفاء معظم الاتجاهات الفنية التى كانت سائدة قبل ذلك إذ تحولت القيم التعبيرية فى أواخر هذا القرن إلى الجمود وزاد استخدام الاتجاه الهندسى سواء فى المظهر الخارجى للوجه أو الجسم وعاد الفن الرومانى إلى بداياته مع غروب شمس العاصمة روما وبزوغ عصر عواصم جديدة شرقية سحبت البساط من تحت أقدام روما التى ظلت مهيمنة على العالم القديم أكثر من أربعة قرون من الزمان.

لوحات الفنون الرومانية



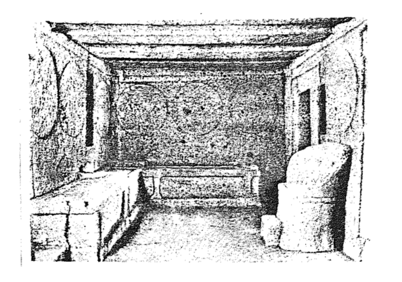
خريطة الإمبراطورية الرومانية

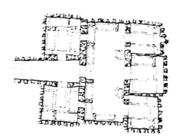


خريطة شبه جزيرة إيطاليا وموقع روما

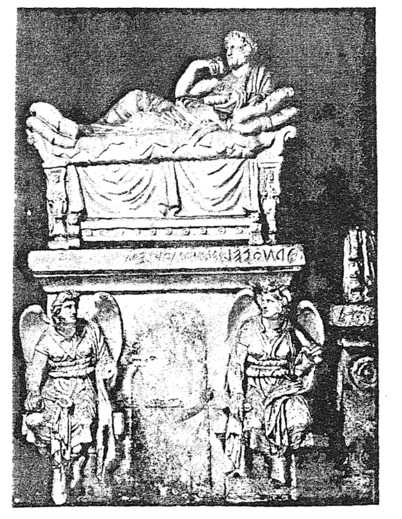


معبد إتروسكى



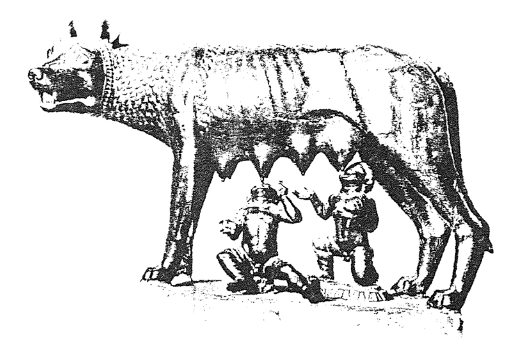


مقابر إتروسكية

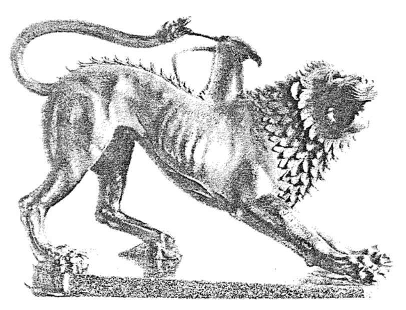




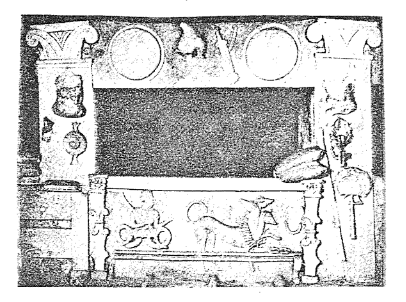
تمثال الفنان فولكا



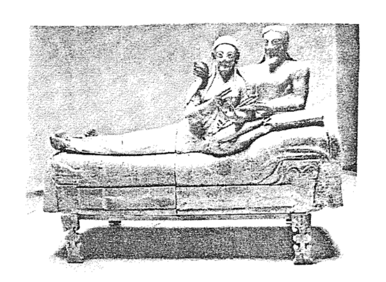
تمثال الذئبة ترضع روموس ورومولوس



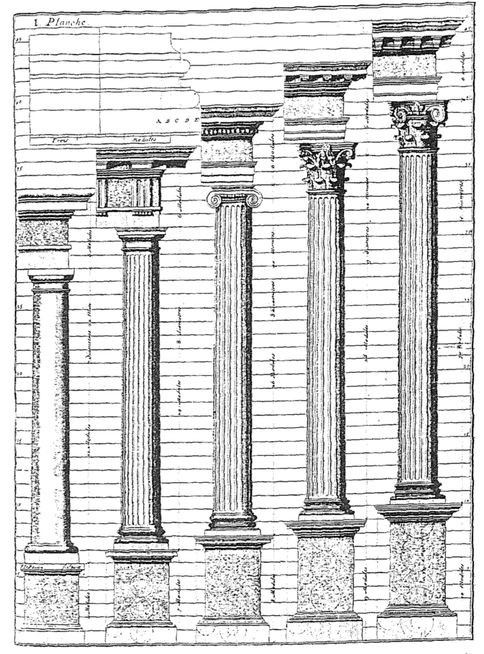
تمثال خيميرا من النحت الأتروسكي



أمثلة من المقابر الإتروسكية



توابيت الأرائك الإتروسكية



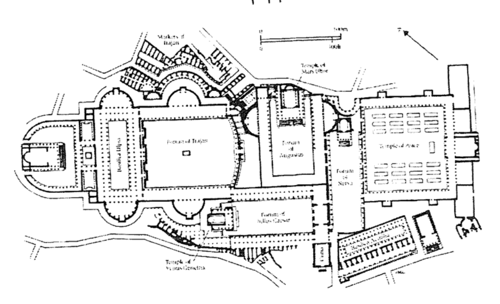
العمود الرومانى المركب

العمود الرومانى الكورنثى

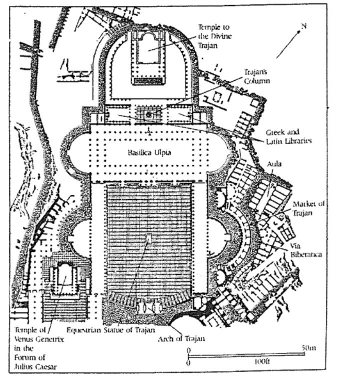
العمود الرومانى الأيونى

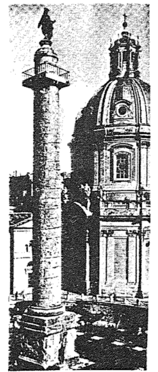
العمود الرومانى الدورى

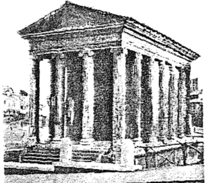
العمود الرومانى التوسكانى



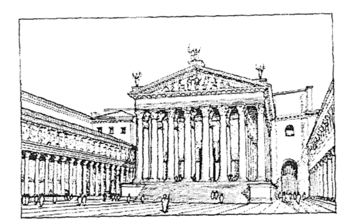
الفوروم أو السوق الرومانية

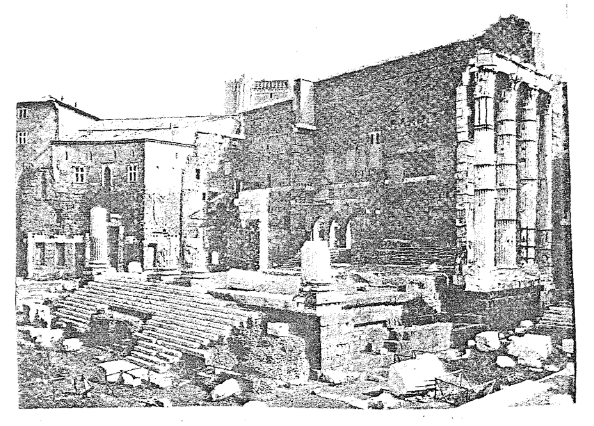




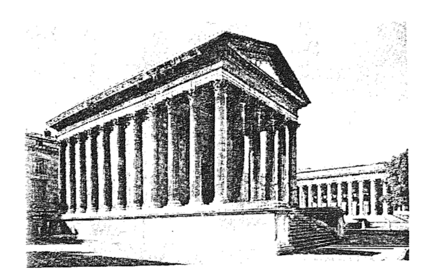


معبد فورتونا

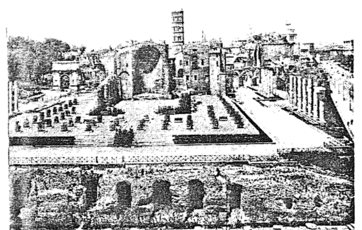


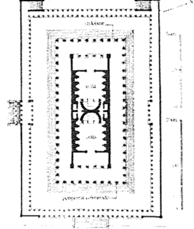


معبد الإله مارس

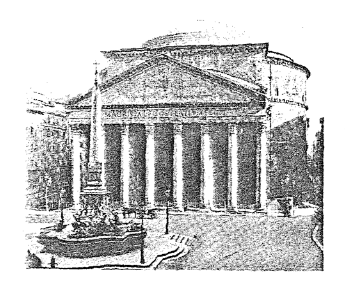


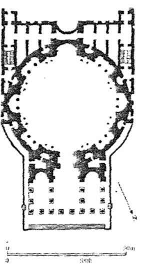
معبد نيمس بفرنسا



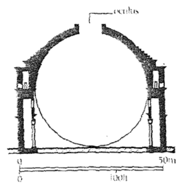


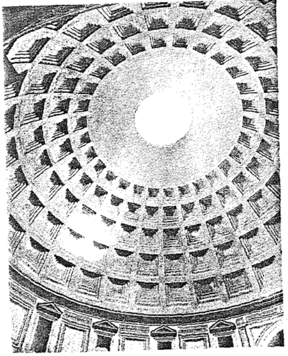
معبد فينوس فى روما

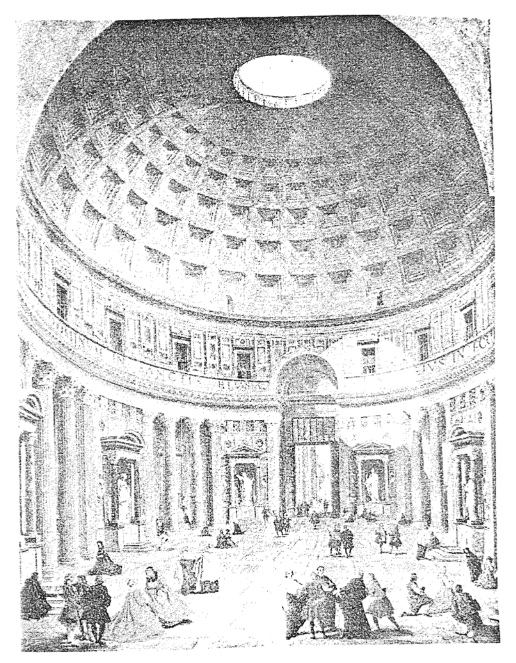




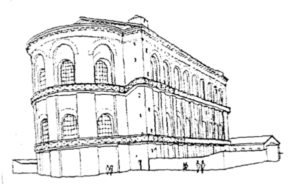
معبـــد البانثيـــون

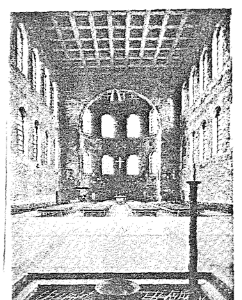


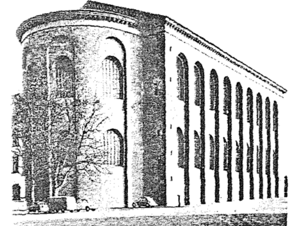




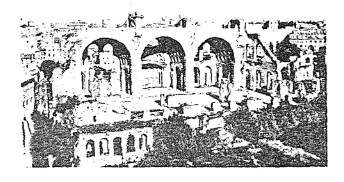
قبة معبد البانثيون من الداخل

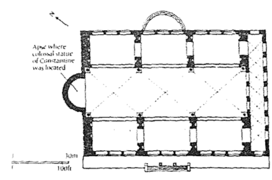


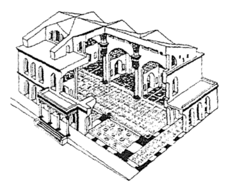


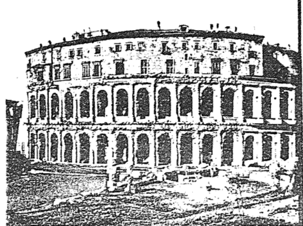


البازيليكات الرومانية

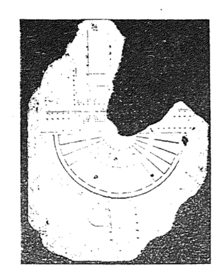




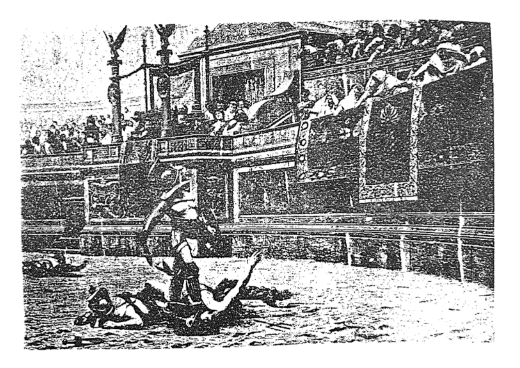




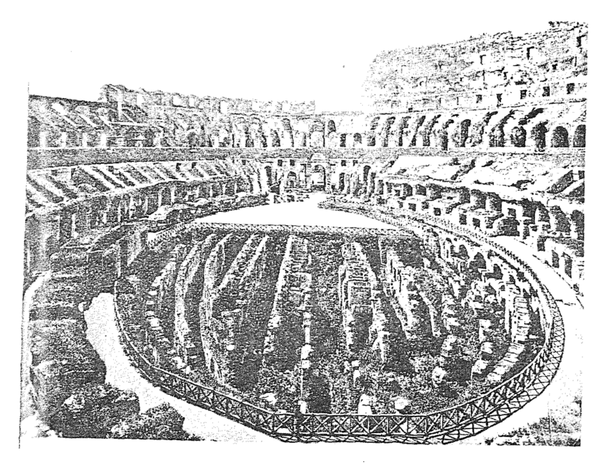
مسرح مارسيللوس



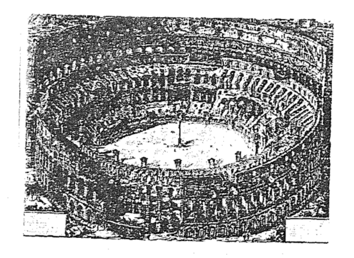
مسرح بومبى

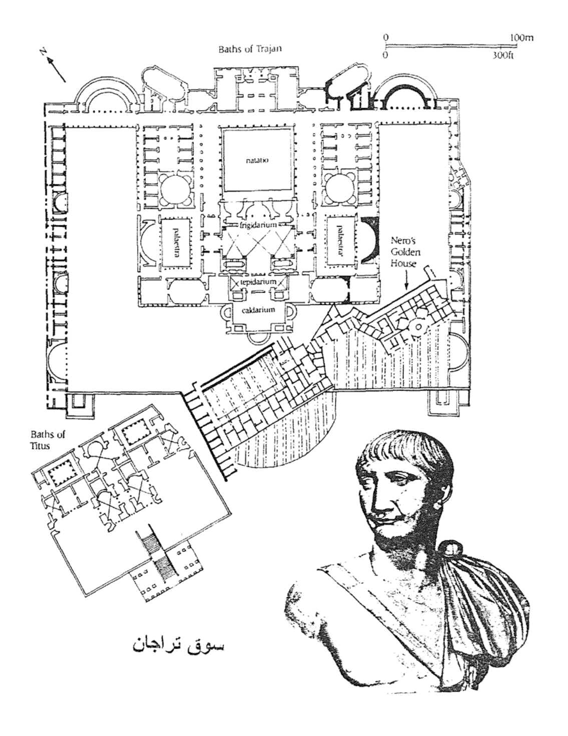


حلبة المصارعة

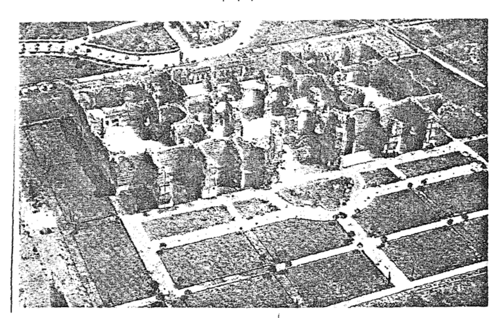


الملهى (الأمفتياتير)

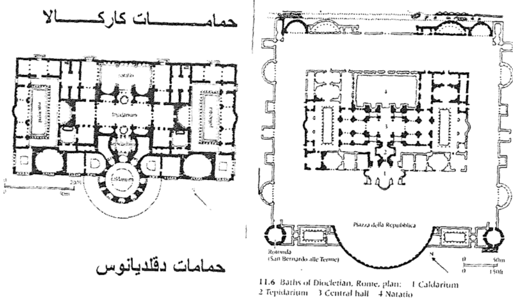



Baths of Trajan
0 100m
0 300ft
N
natatio
frigidarium
palaestra
palaestra
tepidarium
caldarium
Nero's
Golden
House
Baths of
Titus

سوق تراجان

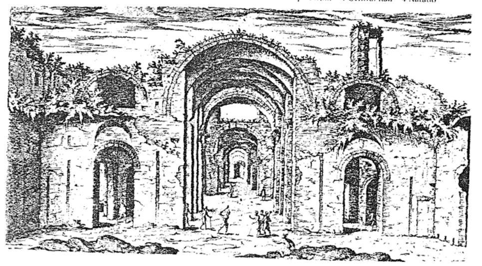


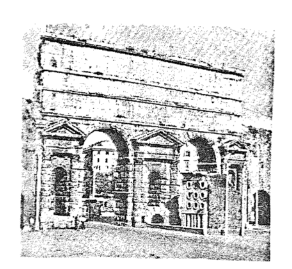
حمامـــات كاركـــالا

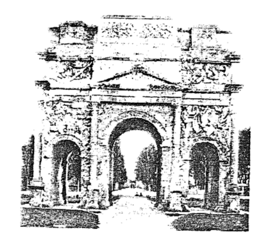


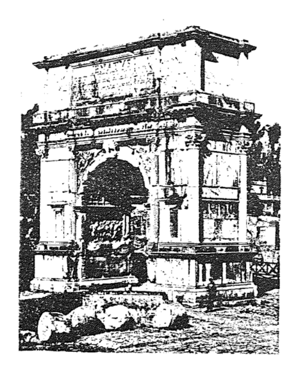
حمامات دقلديانوس

11.6 Baths of Diocletian, Rome, plan: 1 Caldarium 2 Tepidarium 3 Central hall 4 Natatio

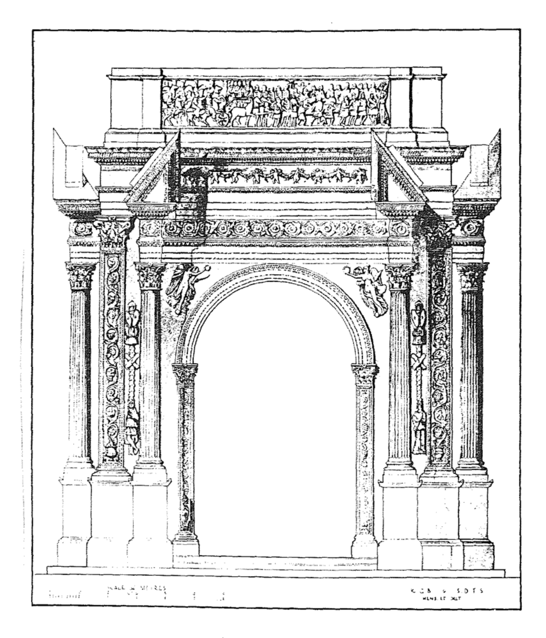



بورتا ماجورى

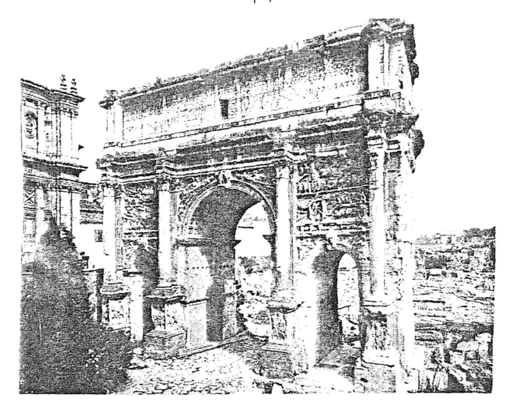

قوس النصر فى أورانج


قوس تيتوس


قوس تراجان

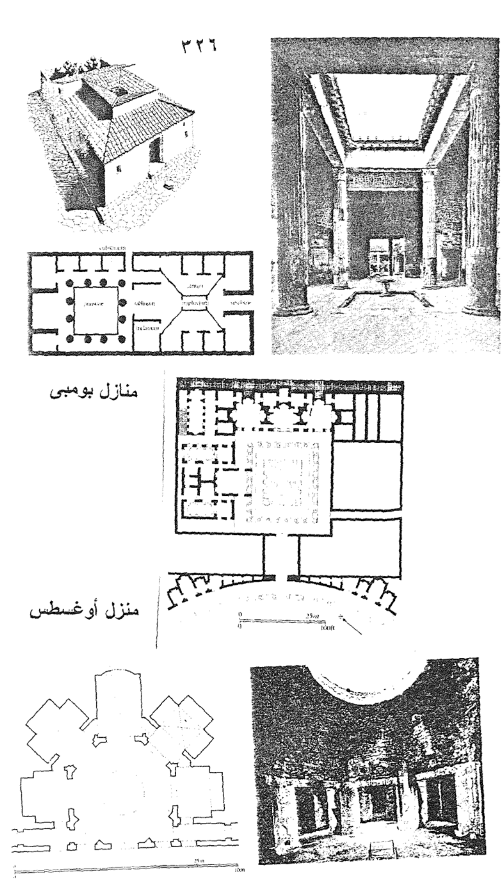


مكونات القوس الرومانى



قوس سبتميوس سفيروس

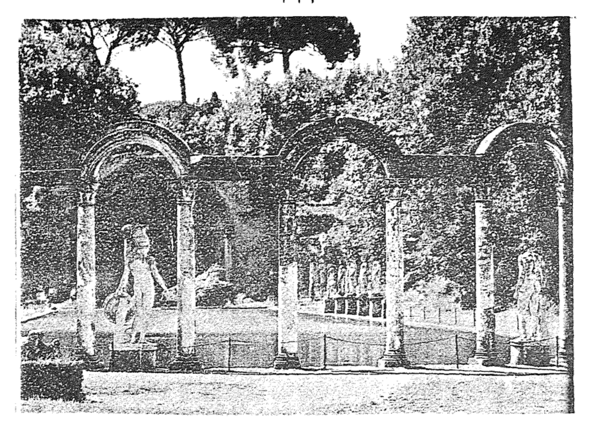




منازل بومبى

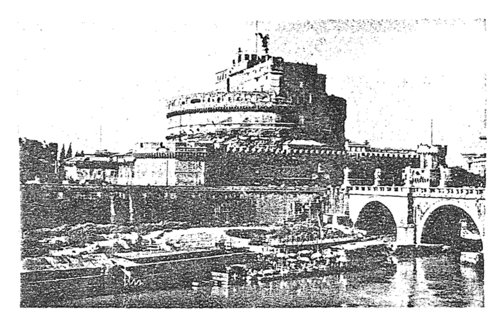
منزل أوغسطس

المنزل الذهبى لنيرون

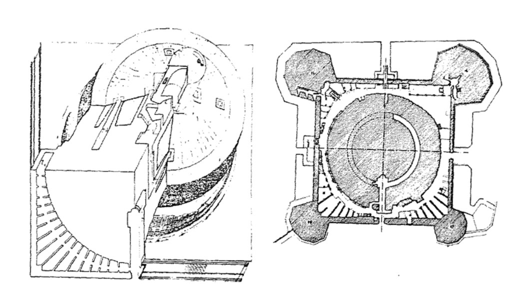


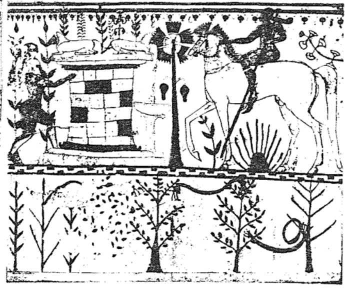
فيلا هادريان



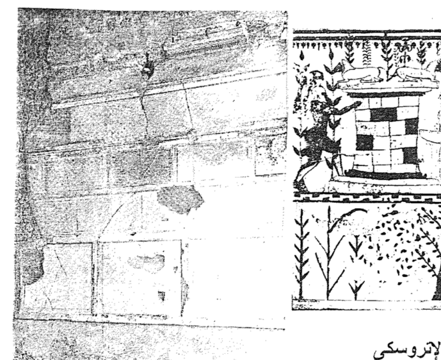


قلعة سان أنجلو

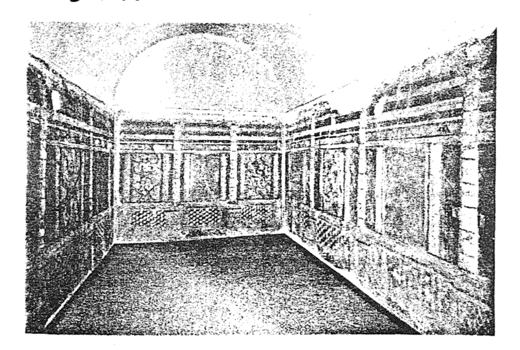




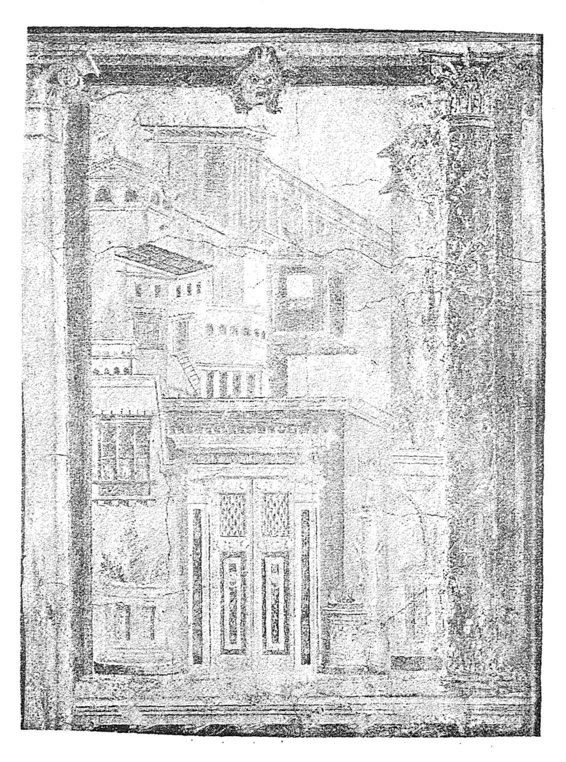
التصوير الإتروسكى



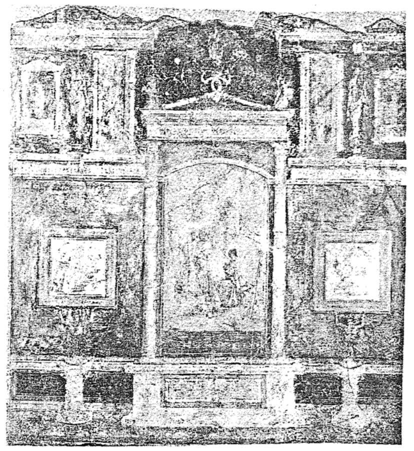
طراز بومبى الأول



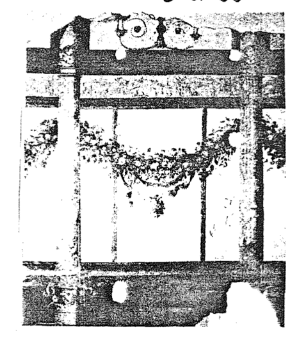
منزل دي جرايفى (طراز بومبى الثانى)

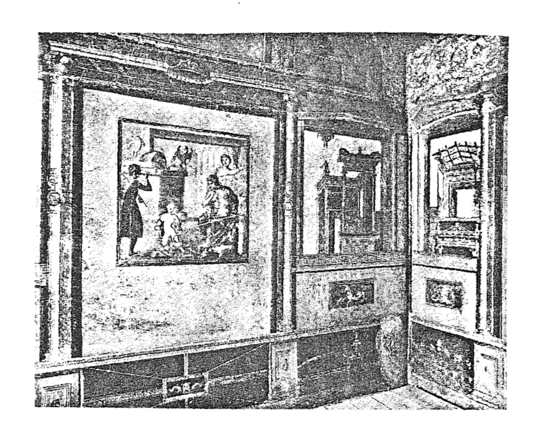


فيلا بوسكوريال (طراز بومبى الثانى)

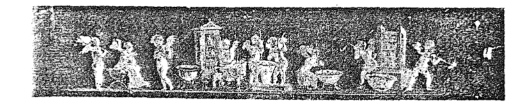


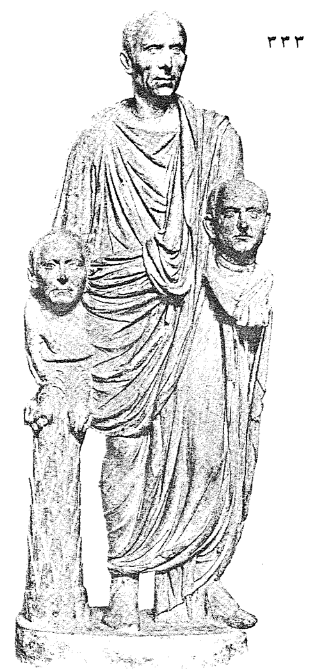
الطراز البومبى الثالث





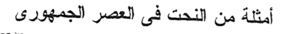
الطراز البومبى الرابع





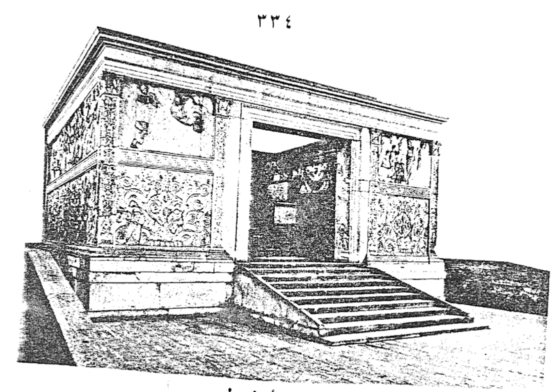






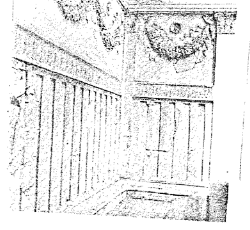
أمثلة من النحت فى العصر الجمهورى

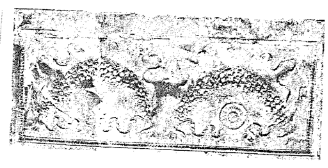


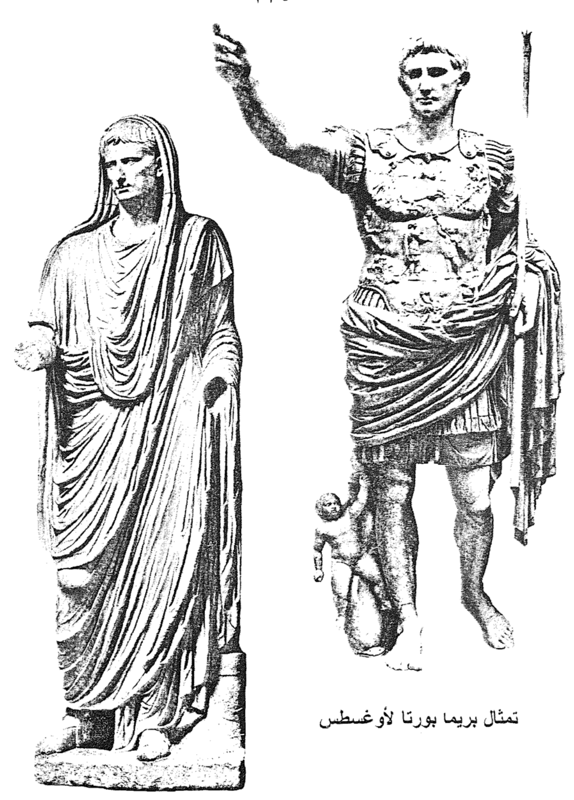


مذبح السلام لأوغسطس



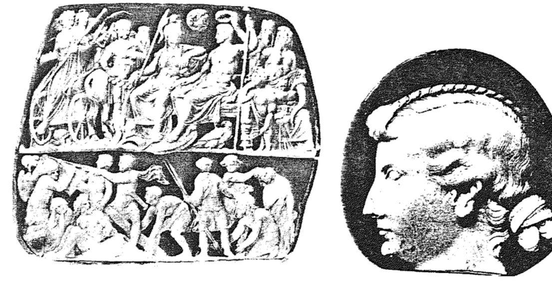






تمثال بريما بورتا لأوغسطس

تمثال أوغسطس ككاهن

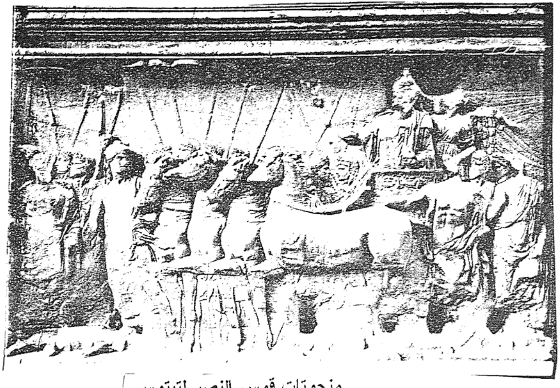


أمثلة من النحت فى العصر الأيولى- الكلاودى

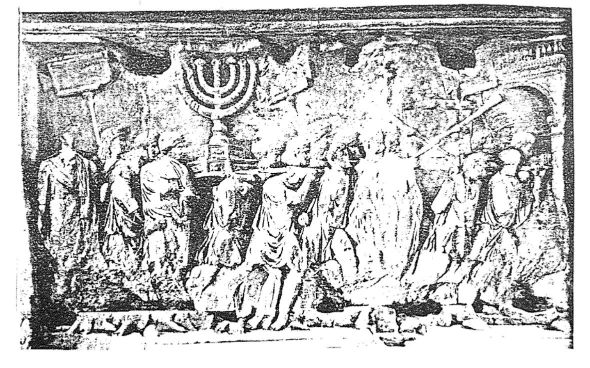




تمثال فسبسيان



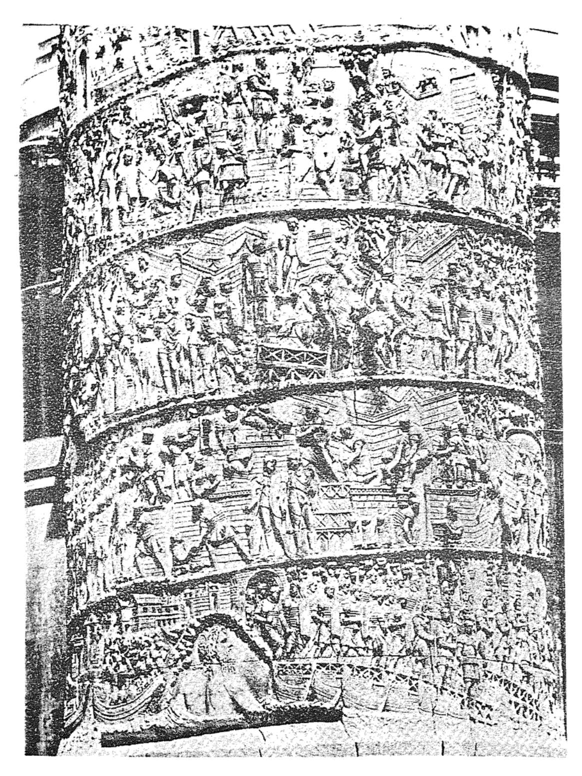
منحوتات قوس النصر لتيتوس





منحوتات من عمود تراجان

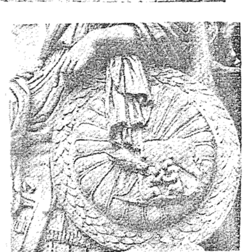




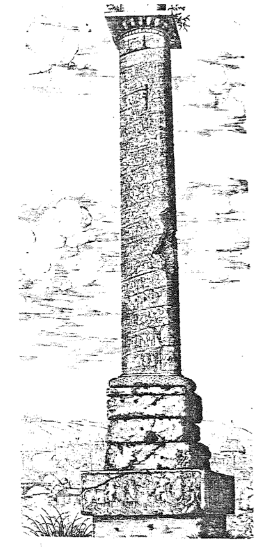
عمود تراجان



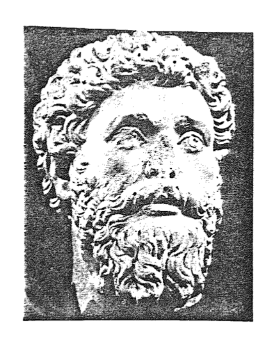
عمود أنطونينوس بيوس





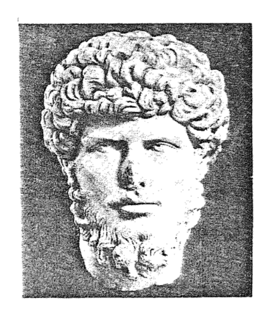


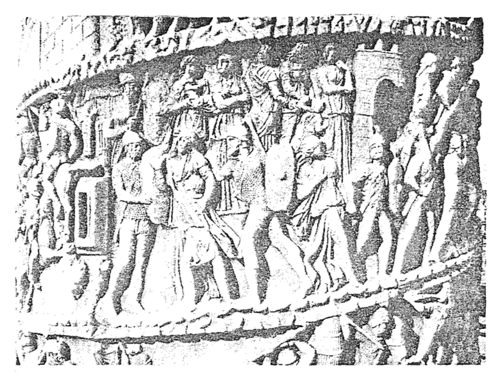
عمود ماركوس أوريليوس

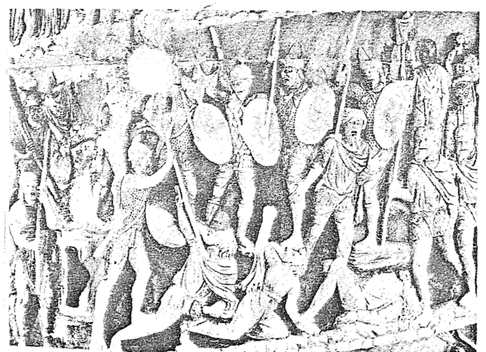


بورتريهات ماركوس أوريليوس

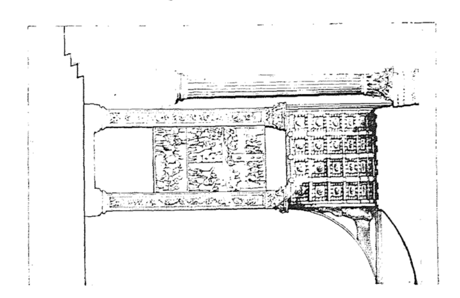








منحوتات عمود ماركوس أوريليوس



قوس النصر للامبراطور سبتميوس سفيروس

الفصل السادس

الفنون القبطية

تقديـــــم

تعريف اللفظ "قبطى"

الجانب الدينى

الجانب الثقافى

الحدود التاريخية للحضارة القبطية

مميزات الفن القبطى

الرموز والموضوعات المسيحية

العمارة القبطية

النحت القبطى

الرسم أو التصوير القبطى

النسيج القبطى

الفنون القبطية

تقديـــم

دخـــلت المســـيحية فى مصـــر مـــنذ منتصف القرن الأول الميلادى وبالـــتحديد فى عام ٤٣م على يد القديس مرقص ثم بدأت في الانتشار من القرن الثانى الميلادى أى إبان حكم الرومان الذين اضطهدوا كل من اعتنق الديـــن الجديـــد اضطهاداً كبير حتى أعلن الإمبراطور "قنسطنطين" الدين المسيحى عام ٣٢٣ م ديناً رسمياً للدولة وأباح الحرية الدينية.

إذن العصر المسيحى أو العصر القبطى في مصر بدأ منذ إعلان الدين رســمياً حـــتى الفـــتح الإسلامى عام ٦٤١ م، عاشت فيها مصر حضارة مصرية جديدة. ونقول مصرية لأنه إذا كانت مصر قد مرت بخمس مراحل فرعونية يونانية رومانية قبطية إسلامية فالأولى والرابعة حضارات وطنية أما الحضارات الأخرى فجاءت من الخارج.

تعريف اللفظ القبطى

كلمة "قبطى" مشتقة من "Aegyptus" وهي كلمة يونانية أطلقت على مصـــر والمصـــريين وربمـــا تكون هذه الكلمة قد اشتقت أصلاً من الاسم المصـــرى القديم لمدينة منف "Hekuptah" ومعناها "قصر أو روح الإله بتاح" ولقد أطلق العرب بعد الفتح العربي كلمة "قبطى" على المصريين من سكان البلاد الذين يعتنقون الديانة المسيحية.

الجانب الدينى

كمــا سبق أن ذكرنا أن الرومان اضطهدوا الدين المسيحى في بداية عهــده ممــا أدى إلى وجود كراهية كبيرة في قلوب المصريين المسيحيين لهؤلاء الحكام الوثنيين، أدت إلى صراع طويل له ميدانان:

١-ميدان فكرى يتزعمه القساوسة العلماء المسيحيين والفلاسفة المسيحيين عن طريق الدعاية الفكرية.

٢-ميدان الاستشهاد.

وهكــذا تركــز الشعور القومى وتوحد حتى أعلن الدين المسيحى ديناً رسمياً فبدأ الصراع الدينى يأخذ شكلاً آخر ولم يعد ديناً سماوياً ضد وثنية ولكــن مذهــب ضـــد مذهــب فنجد الأباطرة البيزنطيين يميلون للمذاهب المخالفة لمذهب مسيحي مصر واستمر هذا الصراع حتى الفتح العربي.

الجانب الثقافى

كــانت الــلغة المســتخدمة هى "الــلغة القبطية" وهي ثالث لغة بعد الهيروغليفية والديموطيقية ثم القبطية وهي محاولات فردية من المصريين بــتدوين لغــتهم بحــروف يونانية مع إضافة سبعة حروف للأبجدية وهي الحــروف المــتحركة. وابــتدأت هذه اللغة القبطية في الانحدار من القرن الســابع وكان للأقباط لغتهم الخاصة بهم وكان لهم أيضاً مدارسهم الأدبية والفلســفية نتيجة لاستقلال مصر عن الكنيسة البيزنطية. من أهم ثمار هذه المدرسة ترجمة الكتاب المقدس وسير القديسين وقصص الآباء.

ما هي الحدود التاريخية للحضارة القبطية

يجـب أن نوضح أن الحضارة المصرية قد بدأت منذ إعلان المسيحية واستمرت بعد الفتح الإسلامى بفترة طويلة.

ماذا كان سائداً قبل القبطي

كما نعلم أن الفن قبل "الفن البيزنطى" ينقسم قسمين:

١-**الفن السكندرى** وكان يونانى الصبغة، تمتد إليه بعض التأثيرات المحلية حتى نصل إلى فن مختلط تماماً. (مثل كوم الشقافة)

٢-**فـن الصـعيد أو فـن الشـعب** مصرى الصبغة، تأثر بالفن اليونانى الرومانى ولكن بكمية ضئيلة جداً ونجد الميل إلى الوطنية والاستقلالية ومحاربة التيارات الدخيلة والتى لابد وأن امتدت إلى هناك.

في ظل هذه الظروف نشأ وظهر "الفن القبطى" أو المسيحي في مصر متأثراً أولاً:

بالـتيارات والصراعات الدينية واتجاهات بيزنطية فإن مصر هي أحد البلدان التابعة للإمبراطور البيزنطى بالإضافة إلى البيئة ونقصد بالبيئة هنا الميـراث الفـرعونى، اليونانى، الرومانى. بالإضافة إلى الشعور القومى نضيف إلى ذلك كل تأثيرات سوريا وفلسطين بلاد المسيح عليه السلام. كل ذلـك نتج عنه "الفن القبطى" الذي بدأ متأثراً بالحضارات المختلفة السالفة الذكر بدرجات متفاوتة من حين إلى آخر، استمرت قرنين من الزمن حتى أخذ شكله النهائي.

ما هى مميزات الفن القبطى

١- فن شعبى، دينى، دنيوى نبع من البيئة وعبر عنها.

٢- ثمرة ما سبق من الفنون.

٣- فن جمال بلا ضخامة، فن زينة تنتشر فيه الأشكال الرمزية والهندسية.

كل هذا انطبق على نتاج ذلك العصر من الفنون المختلفة سواء كان نحت أو عمارة أو نسيج وغيره.

الرموز والموضوعات المسيحية

تغلغلت الديانة المسيحية في روح الإنسان المصرى بقدر ما كان مستعداً لقبولها بالإضافة إلى ما دونه من ممهدات لذلك.

وقد تأثر الفن القبطى بالديانة المسيحية تأثراً كبيراً فاستمد منها بعض الرموز والقصص وكون منها عناصر فنية.

من أهم هذه الرموز والموضوعات

١- الصليب

وكان يعتبر رمزاً للسيد المسيح والدين المسيحى وللخلاص عن طريق المسيحيين ومن أهم أشكال الصليب:

أ-**الصليب اليونانى** المتساوى الأذرع، أحياناً تتوسطها عروة.

ب- **الصليب العنخ** وينتمى هذا النوع إلى مصر، ويحمل شكل العلامة الهيروغليفية عنخ التى ترمز للحياة وقد كان مستخدماً بكثرة في فترة الاضطهادات الدينية حيث أنه شكلاً لا يثير الشك.

جـــ- **صليب القديس أندروس** ويشبه رقم عشرة باللاتينية ×، حيث طلب هذا القديس عند إعدامه بأن يصلب على صليب مختلف فى الشكل عن صليب المسيح.

د- **الصليب المعقوف** واستخدم كثيراً في الفن، ونجده على قطع عديدة من النسيج القبطى في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية.

هـــ- **الصليب اللاتينى** وهو يتميز بطول الذراع السفلى عن بقية الأذرع، وكـــان يرصع أحياناً بخمس علامات أو خمسة أحجار كريمة للدلالة عــلى الخمسة جروح التى عانى منها السيد المسيح عند صلبه. ويقال أنه صلب على صليب من هذا النوع.

٢- مونوجرام السيد المسيح

وهـــو يرمـــز للســيد المسيح عليه السلام، ويتكون عادة من الحرفين الأوليين لاسمه باللغة XP اليونانية ΧΡΙΣΤΟΣ.

٣-حرف A, ω

وهمـــا أول وآخـــر الحـــروف الهجائية اليونانية وكانا يرمزان للسيد المســيح فقد كان يقول (أنا البداية والنهاية) . إلى جانب تلك الرموز كان هناك مجموعة من الأسماك والحيوانات والطيور ترمز إلى بعض المعانى المسيحية.

١-**الســمكة** استخدمها الفنان القبطى في عصر الاضطهادات الدينية ليعبر عـــن جسد المسيح فكلمة سمكة هي IXθUS أو هى الأحرف الخمسة الأولى للجملة اليونانية التى معناها: (يسوع المسيح ابن الله المخلص) ." Iησοûs XPIσTοś θειοῦ Iϊός ΣwTήρ "

٢-**الطـــاووس** يرمـــز الطاووس فى الفن القبطى إلى الخلود، وهى فكرة جـــاءت أن جســـد الطـــاووس لا يتطرق إليه الفساد بعد الموت (دود الأرض لا يأكل أجساد الأنبياء).

٣- **النسر** كان يرمز للقيامة وهذه الفكرة ترجع للاعتقاد بأن النسر يختلف عـــن الطيور الأخرى فهو يقوم دورياً بتجديد الريش الخاص به كذلك فهـــو يعـــبر عـــن الحيـــاة الجديـــدة للمسيحى والتى تبدأ بعد حوض المعمودية. فنجده غالباً مصوراً داخل دوائر أو مربعات فى الإطارات الخارجية للمنظر.

٤-**الحمامـــة** ترمـــز للروح وكانت تصور غالباً مع عناصر أخرى نباتية وزخرفية.

٥- **الأرنـــب** يرمز للشهوة والخصوبة لذا كثيراً ما صور عند قدمى السيدة العذراء للدلالة على انتصارها على الشهوة. وكان يصور بالتبادل مع حيوان آخر.

إلى جـــانب هـــذه الـــرموز هناك بعض الصور والموضوعات التى استمدت أساساً من الدين ومن الكتاب المقدس.

١- **صور السيد المسيح** فيظهر إما طفلاً مع السيدة العذراء أو شاب بدون لحية أو رجل له لحية وشارب وشعر مسترسل.

٢-**صـــور الســـيدة العـــذراء** صورت عادة وهى جالسة وتحمل طفلها أو ترضعه متأثرة بالآلهة إيزيس وحورس وظهرت السيدة العذراء أيضاً عند تمثيل قصص البشارة والميلاد.

٣- **قصـــة آدم وحواء** صورت بطرق مختلفة أحياناً قبل الخطيئة وأحياناً بعدها. فنجدهم في حديقة ــ أو باكين ــ أو عاريين، أسمائهم بجانبهم.

٤- **قصـــة ذبيحـــة إسحق** وهى من أفضل القصص المحببة للفنان القبطى وهى المعروفة بقصة إسماعيل وإبراهيم في الإسلام.

٥- **قصـــة يوســـف الصديق** اقتبس الفنان هذه القصة ومثلها على المسيح بأكملها (في قطعة بمتحف الهرميتاج بلليننجراد).

٦- **قصـــة موســـى كـــلم الله** وكان يصور غالباً في الفن واقفاً في الوادى المقدس يحدث ربه. (منطقة الطور) بعيداً عن قومه فأغواهم السامرى وعبدوا الثور. فحكم عليهم الله سبحانه وتعالى بالتشريد أربعون عاماً.

٧- **قصـــة داوود** وكان يظهر مع مجموعة من الأحداث التى عاشها النبى في حياته مثل اختياره ملكاً عندما أمر الرب صموئيل بذلك.

-عـــزف داود للمـــلك شارل على العود في محاولة منه للقضاء على الروح الشريرة التى حلت بالملك.

٨- انتصاره على الأعداء ومحاولة شارل قتله عند عودته منتصراً.

٩- **يونان والحوت** وقد صور على حوائط باويط وهو على السفينة ويقوم البحارة بإلقائه في الماء، ثم ابتلاع الحوت له، ثم قذفه للأرض.

١٠- **قصة الميلاد** وهو تصوير السيدة العذراء متكئة على أريكة بجوارها مـــلاك، فـــي حالـــة وضع المسيح عليه السلام مع وجود صليب إلى جوارها.

١١- **البشـــارة** وهى تبشـــير الملاك جبريل للعذراء بحمل وميلاد المسيح نبى الله.

١٢- **إحيـــاء لعاذر** وهو أخو مريم ومرنا اللتان لجأ للمسيح لمواساتهم في وفاة أخوهم لعاذر، وأحياءه للميت بعد وفاته ومشهد أحياء المتوفى من المشاهد التى صورت كثيراً في الفن.

١٣- **العشــاء الأخيــر** وهو آخر عشاء حضره المسيح مع تلاميذه ورفع بعده إلى السماء.

١٤- **تصــوير القديس** مثل الفرسان يقتلون الشر على شكل حيوان صور أيضاً في الفن كثيراً مثل مارى جرجس.

العمارة القبطية

يمكننا أن نقسم العمارة القبطية الدينية أو المسيحية إلى ثلاث مراحل:

(١)-العمارة المبكرة

وتشــتمل عــلى الثلاث قرون الأولى للميلاد والنصف الأول من القــرن الــرابع وهى فترة الاضطهاد الدينى والتى كان محظوراً فيها إقامــة شــعائر الدين الجديد فاكتفى المسيحيون بالاجتماع فى بعض الــبيوت الخاصة والمقابر الأرضية التى كانوا يقيمونها تحت الأرض لدفن الشهداء الذين كانوا عددهم يتزايد باستمرار بعد إعلان المسيحية ديــناً رســمياً للدولة بدأ المسيحيون يحولون بعض المعابد الدينية إلى كــنائس مــثل القيصرون، ومبنى القديس مترا، وكنيسة العذراء التى أنشأها القديس ثيوناس ولكن للأسف كل معلوماتنا عن هذه الكنائس من النصوص القديمة ولم يتبق منها شيء الآن.

(٢)-عمارة النصف الثاني من القرن الرابع والخامس

(مرحلة التأثر بالفنون الأخرى)

تميزت عمارة هذه المرحلة بنوعين من مخططات الكنائس وهما:

أ- الطراز البازيليكى (المعبر عن التيار الرسمى للدولة) "الصليبى".

ب- الطــراز البازيليكى Treconch (المعبر عن تيار محلى نشأ في مصر).

إذا كنا نستطيع التمييز بوضوح بين هذين الطرازين إلا أن كل منهما تظهــر فيه التأثيرات والتيارات الفنية المختلفة للفنون الموروثة (الفرعونية ــ اليونانية ــ الرومانية) مع ما يصل إليها من مؤثرات سوريا وفلسطين. فجــاءت عمــارة هــذه المرحلة المتوسطة من الفن القبطى معبرة عن كل ذلك.

فنجد الإسكندرية عاصمة البلاد أكثر مدن مصر تأثراً ببيزنطة وتعتبر امــتداداً للعمارة البيزنطية الرسمية وتحت إشراف الأباطرة مباشرة أقيمت مجموعــة مــن المباني الدينية، وللأسف لم يتبق منها شيء، ولكن منطقة مريوط الواقعة جنوب غرب الإسكندرية تعطينا فكرة واضحة عما كان في الإسكندرية حيث عثر فى هذه المنطقة على كنيستى أبومينا وأبو صير.

كنيسة أبو مينا

فــي قلب مريوط ــ تعددت الروايات عن أصل أبو مينا الذي أعطى اسمه للمنطقة وخلاصتها أنه كان أحد الجنود الرومان الذين استشهدوا في ســبيل الديــن في أوائل القرن الرابع أو أواخر الثالث ووضع جثمانه فوق جمــل اتجــه بــه نحو وطنه ودفن في المكان الذي توقف فيه الجمل. وقد ارتــبطت زيــارة قبره بالاستشفاء حتى اكتظ المكان بالزوار فبنيت فوقه العديد من الكنائس والمبانى التى كان يحج إليها المسيحيون كل عام من كل أنحاء العالم المسيحى.

قــام أثناسيوس أسقف الإسكندرية ببناء كنيسة على الطراز البازيليكى عــام ٣٧٥ م ولكــنها لم تكف الأعداد المتزايدة من الحجاج فقام الأسقف ثيوفيــلوس بإقامــة كنيسة أخرى فوق القديمة من نوع الطراز البازيليكى الصــليبي (لأنه يتخذ حرف T) من عام ٣٨٥ م إلى ٤١٢ م زودها بكثير

مـــن مظاهـــر الثراء والفخامة ويقال أنه أشرف على بنائها مهندسون من بيـــزنطة وتحـــت نفقة الدولة. ولذلك أتت هذه الكنيسة على غرار الكنائس البيزنطية أو ظهر فيها الاتجاه البيزنطى واضحاً.

المبـــنى كله من الحجر وكان مدخل الكنيسة ناحية الغرب وكان يحد المدخـــل الذي يقع فى المنتصف في الجانبين عمودين فى كل جانب ويفتح المدخـــل على الصالة الرئيسية التى تقسم إلى ثلاثة أجزاء: صالة رئيسية Nave وجـــناحين aisles يمـــتدان أيضاً في الجزء الصليبى حيث ينقسم بدوره مرة أخرى إلى صالة وسطى وجناحين أو ممرين، كان هذا التقسيم بواســـطة أعمدة معظمها من المرمر المستورد ليلائم الفخامة والثراء الذي كـــان عـــليه هذا المبنى التابع للإمبراطورية الرسمية. أما تيجان الأعمدة فكانت على شكل ورق الأكانثوس.

تنـــتهى الصالة الرئيسية في الشرق بحنية نصف دائرية أمامها الهيكل المغـــطى بحجـــاب من المرمر، أمام الحجاب تقع مقاعد القساوسة ثم عند منطقة الـــ Crossing وهى تلاقى الجناحين بالجزء الرئيسي نجد المذبح. الحـــنية مغطاة بفسيفساء مذهبه، حوائط الكنيسة كانت مغطاة بألواح الرخام التى تثبت بطبقة سميكة من المونة المخلوطة بالفخار للتقوية.

كان السقف في البداية من الخشب ـــ مع وجود أروقة علوية للسيدات ثم تحول بعد ذلك إلى قبة من الطوب المحروق.

أمـــا المعمودية في غرب هذه المبانى فهى مستقلة على غير المألوف فـــي كنائس مصر ـــ وهى عبارة عن حجرة مستديرة من الداخل ومربعة من الخارج لها درج يؤدي إلى حوض صغير للتعميد، مغطاة بقبة يلحق بها حجرة صغيرة ربما كاستراحة.

كنيسة أبو صير

فـــي مـــنطقة المعبد القديم، بنيت بداخله كنيسة، بعد سقوط الوثنية ــ وتقـــع الكنيســـة بعـــد مدخل المعبد مباشرة (Pylon)، الكنيسة من الحجر الجيرى المصفوف بغير نظام المدخل عند الغرب أيضاً وتأخذ شكل حرف T مـــثل أبو مينا وتتكون من صالة رئيسية وجناحين aisles مع انتشار المقـــاعد حـــول الكنيســـة ــ المعمودية في الشمال الشرقى مربعة الشكل وتحـــتوى عـــلى بـــئر فى منتصفها. تنتشر صوامع الرهبان حول الكنيسة بانتظام على غير المألوف في الكنائس المصرية وربما وجود أسوار المعبد البطـــلمي هى الـــتى فرضـــت انتظام هذه الصوامع التى تفتح على فناء، وتحتوى على حمامات ومستلزمات الحياة اليومية.

من أمثلة النوع الآخر الذيانتشر في القرن الخامس وهو: Triconch و Trefoil

كنيسة الأشمونيين (٣٤٠م-٤٤٠م)

من الكنائس الهامة في منطقة هرموبوليس ماجنا ــ أقيمت في موقع معبد بطلمى قديم ــ وتتكون كالمألوف من صالة رئيسية وجناحين Nave و aisles تفصلهم صف من الأعمدة الجرانيتية مع وجود جناح ثالث أمامى في الغرب.

المدخـــل يقـــع كالعادة في الغرب بالإضافة إلى وجود مدخل آخر في الشـــمال عـــبارة عن بوابة ضخمة، وشرق الـــ Nave يقع أهم جزء فى الكنيسة وهو الجزء الشرقى الذي يتكون من ثلاث حنايا بشكل Trefoil . الحنية الشرقية أو الوسطى يحدها من كل جانب عمودان مربعان Pilaster تحمـــلان عقـــداً يمر عبر الحنية، يغلق الحجاب الخشبى هذه الحنية مكوناً

الهيكـــل. أسفلها نجد قبو Crypt Chamber من الطوب له سقف برميلى للدفن.

أمـــا الحـــنية الجنوبية فهى تتكون من جزئين جزء مستطيل به ثلاث أعمـــدة وجـــزء نصـــف دائـــري به أربع أعمدة مغطى بقبة بينما الجزء المســـتطيل بقبو كل ذلك في الأصل خشبى، سقف الحنية الجنوبية وأيضاً الـ ة أقل من سقف الـــ Nave وينتهى عند العقد الذي يفتح على الحنية بيـــنما يمـ سقف الـــ Nave ليغطى الـــ (Crossing) نقطة التلاقى الذي يقع به المذبح الذي يـ ١ عامود قصير يحلى منضدة المذبح مع وجود مقـــاعد القساوسة بين ـمذبح والحنية مثل أبو مينا. [(Synthronon) أى (مقاعد القساوسة)].

أمـــا الـــ Nave فيمتد بين الأعمدة الجرانيتية حائط ستارى يملئ الـــ Inter copurruiation ، المســـافات بيـــن الأعمدة غير منتظمة ويحمل تيجـــان الأعمـــدة عتب (أوLintep) أو حمال منحوتة، خشبية السقف، aisles الجانـــبية فيعـــلوها أروقة للسيدات مع ملاحظة وجود نوافذ تشغل المساحة المحصورة بين أرضية الممر العلوي وبين نهاية ارتفاع سقف الـــ Nave للتهوية والإضاءة.

أمـــا الجناح الثالث الأمامى هو خاصية انفردت بها الكنائس المصرية القـــبطية والغرض منه ربما زيادة الاتساع وربط الأجنحة بعضها ببعض. يـــتقدم هـــذا الجناح الثالث Narthex أو المدخل الذي لا يتبقى منه سوى خزان فى الجنوب وبقايا درج يؤدى إلى الممرات العلوية.

ملحق بكنيسة الأشمونيين حول الحنايا بعض المبانى التى كانت عبارة عـــن عـــدة حجـــرات من طابقين، أهمهم المعمودية فى الزاوية الشمالية الشـــرقية وهى دائـــرية مـــن الداخل ومستطيلة من الخارج. تعتبر كنيسة

الأشـــمونيين مرحـــلة انــتقال من الطراز الصليبى البازيليكى إلى طراز Triconch.

ب- الدير الأبيض

أو ديـــر الأنـــبا شنوده مؤسس حركة الرهبنة في المنطقة. يقع المبنى على حافة الصحراء الشرقية شمال غرب مدينة سوهاج ــ وهو دير ضخم بحوائــط عاليـــة تذكرنا بالمعابد المصرية. ويتكون من كنيسة في الجنوب ومساكن للرهبان وملحقات لحاجة الدير.

يرجع الدير إلى ٤٤٠ م وقد ظل المبنى في ازدهار رواج والثراء حتى القرن العاشر الميلادى.

يحيط بالدير أسوار خارجية عالية من الحجر الجيرى تشمل صفين من الــنوافذ ويتوجها كورنيش بارز بسيط يشبه الكورنيش الفرعونى، يغطيها طــبقة مــن البلاستر. النوافذ مستطيلة تأخذ أحياناً شكل مقوس في الجزء العلوي أعلى هذه النوافذ نجد مزاريب للمياه.

يدخل إلى الدير من ست أبواب تخترق السور الخارجى، كل باب يحده عمودان، وكل من العمودان لهما تيجانين ثم حمالة وكورنيش علوى بسيط تحليه أو تزينه غالباً بعض الصلبان المنحوتة أو بعض الزخارف اليونانية مثل metopes+ triglyphs ، بعض هذه الأبواب أغلقت بالطوب والحجر مثلها مثل النوافذ لتقوية المبنى والحماية على مر الزمان فى مرحلة أخرى.

داخل الأسوار نجد الدير ينقسم إلى ثلاث أجزاء رئيسية:

أ- الكنيسة. ب- صالة طويلة في الجنوب. جـــ-ملحقات الكنيسة.

مدخـــل الكنيســـة أو الـــ Narthex مستطيل الشكل له باب خارجى واسع وداخلى له ممر. حوائط المدخل تزينها المشكاوات، ومزود بحنيتين

مـــن الشـــمال والجـــنوب مزينـــتين بأعمدة كورنثية يعلوها حمال تحصتر مشـــكاوات فيمـــا بيـــنها مزخـــرفة الصدفة ويعلوها عقد. أما جنوب الـــ Narthex فيوجد درج.

يفـــتح الـــ Narthex على الصالة الرئيسية التى تقسمها الأعمدة إلى Nave و asiles، تـــربط هذه الأعمدة فيما بينها بأقواس أو عتبات يعلوها كورنيـــش مزخـــرف مـــنحوت شمال الصالة نجد الـــ ambon أو منصة الخطب. أما أرضية الـــ Nave كانت من الجرانيت الأحمر.

يعـــلو aisles ممـــرات علوية للسيدات ونوافذ للإضاءة كما رأينا في الأشمونين.

يفصـــل الـــ Screen الهيكل عن باقى الكنيسة. يأخذ الجزء الشرقى شـــكل الـــــ Trefoil تـــبرز من مكان مستطيل في الوسط، شمالاً وشرقاً وجنوباً، كانت الحنايا مغطاة بأنصاف قباب مزينة بأعمدة ومشكاوات محلاة بصدفة أو عنصر نباتى. المذبح كان يقع في الحنية الشرقية.

تفتح الصالة الرئيسية على الممر الجنوبي عن طريق بابين، كان هذا الممـــر الجـــنوبي مغـــطى بسقف خشبى في البداية محمول على كورنيش منحوت، هذا بالإضافة إلى وجود بابين آخرين يؤديان إلى خارج هذا الممر الجـــنوبي الذي كان مخصصاً لسكن الرهبان أو مطعم أو مكان للاجتماع. ملحقات الكنيسة الأخرى تقع خلف الحنايا لحاجة الدير أيضاً، منها Crypt وحجرتان مربعتان.

أما أعمدة الدير الأبيض تظهر تنوعاً كبيراً سواء في التكنيك فبعضها Monolothic وبعضـــها مكون من عدة كتل drums بالإضافة إلى تنوع المادة المستخدمة فيها فهى إما من الجرانيت أو المرمر أو الحجر الجيرى أو الطـــوب. هذا التنوع يظهر أيضاً في باقى العناصر الزخرفية المكتشفة

بالدير، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن هذا الدير استخدمت فيه الكثير من الكتل والمواد الباقية من المباني المجاورة الأقدم عمراً.

جـ-**أما الدير الأحمر** فهو مبنى بعد الدير الأبيض، وأنشأه تلميذ الأنبا شنوده بيشوى وهو يشبه كثيراً الدير الأبيض وإن كان أطلق عليه الأحمر لاستخدام الطوب الأحمر في بناءه.

مما سبق بعض أمثلة العمارة القبطية في القرن الخامس.

أما في القرن السادس والسابع وربما امتدت منذ أواخر القرن الخامس تـبدأ المرحـلة الثالثة وهى العمارة القبطية وتشتمل على ثلاثة أنواع من الكنائس:

أ- كنائس مستطيلة بحنية واحدة أو طراز بازيليكى بسيط.

ب-كنائس القباب.

جـ-كنائس بثلاث هياكل.

أ- مـن أمثلة النوع الأول أبو خنس ـ البكرة ـ وسقارة وسانت كاترين وسوف نبدأ بكنيسة سقارة وهى ترجع إلى بداية القرن السادس وهو دير القديس أرميا ويشمل على كنيسة وصوامع للرهبان بالإضافة إلى ملحقات الكنيسة وكنيسة صغيرة.

تـتكون الكنيسة من مدخل Narthex أمامي وصالة رئيسية Nave وجناحين Aisles تفصلهم صفين من الأعمدة من الحجر الجيري المغطاة بالبلاسـتر الملون، بينما تيجان الأعمدة كانت على شكل ورق الأكانثوس، ورق العنب، ورق النخيل.

شـرق الـ Nave نجد الهيكل الذي يتبقى منه بعض البقايا الخشبية المـنحوتة المكونة للـ Screen . خلف الهيكل يوجد الحنية الشرقية التي تقع داخل الأسوار المستطيلة المحيطة بالكنيسة. يحيط بالدير مجموعة من

صــوامع الرهبان والحوانيت والأفران والمطاعم والمكتبات... ويمكن أن نطــلق على هذا النوع الطراز البازيليكى البسيط المنتشر في جميع أنحاء الإمبراطورية.

أما النوع الثاني عبارة عن مجموعة من الأديرة تتبع نظام معين غير بازيــليكى جاء كرد فعل محلى مصري لعدم قدرة الأشخاص العاديين على تقليد الفن الرسمي ــ وهذه التيارات الشعبية أدت إلى ظهور كنائس تتكون مــن مبنى مقسم إلى وحدات مربعة وعن طريق البناء مسقوفة بقباب، هذه القــباب محمولة على drums أو قواعد مستديرة فوق عقود. وفي الشرق نجــد هيــاكل القديســين هــذا ما نطلق عليه للتوضيح كنائس ذات قباب وانتشرت أكثر في الصعيد مثل دير باخوم ــ دير الملاك ميخائيل ــ ودير بقطر بنقاده...

بيــنما كــنائس الثلاث هياكل هي النوع الثالث فهي عبارة عن صالة منقســمة إلى Nave وأجنحة أيضاً ولكن في الشرق بدلاً من Trefoil أو الحــنية الواحدة ــ نجد ثلاث هياكل جميعها على صف واحد جهة الشرق أحدها بجوار الآخر مثل أديرة أبو سرجة ــ المعلقة ــ القديسة بربارا.

وتســير على هذين المخططين الآخرين معظم كنائس القرنين السادس والســابع فــي مصــر ــ وجديــر بالذكر أن هذين النوعين تختفي منهما المؤثــرات الأجنــبية المختــلفة ولعلهما يمثلان العمارة القبطية فى شكلها الخالص المحلى بشخصيتها المتميزة.

النحت القبطي

مــن الجديــر بالذكــر أن فن النحت القبطي لم تنتشر فيه المنحوتات المســتقلة التجسيدية Sculpture in the round ربما لابعاد أي شبه عز

عــبادة أي إله أو التجسيدات القديمة الوثنية. هذا على الرغم من استمرار الموضــوعات الوثــنية كتراث موروث مألوف لدى الشعب اتخذ في الفن القبطي شكلاً رمزياً أو زخرفياً.

المنحوتات القبطية إذن كانت في أغلبها منحوتات معمارية أي عناصر نحــتية تزين المبنى سواء كان ذلك في صورة أفاريز أو عتبات أبواب أو نوافذ أو واجهات مباني كالواجهات المثلثة أو تيجان أعمدة. ولم تكن هناك منحوتات غير معمارية إلا نادرا وذلك فيما عدا شواهد القبور.

أولاً : الأفاريز

نستطيع أن نتبين في المنحوتات المعمارية ثلاث أنواع من الزخارف ذات اتجاهات متميزة مثل:

أ-منحوتات نباتية

ويمكن أن تنحصر في ورق الأكانتوس ذو الأصل الكلاسيكي أو سعف النخيل وهو مصري أو عناقيد وفروع العنب وهي من الشرق.

ب- منحوتات حيوانية

ومــن المعروف أن تصوير الحيوانات أتي بتأثير من الشرق من آسيا وبلاد فارس.

جـ- منحوتات بشكل الجدائل والإلتواءات

وهذه من تأثير الشعوب الهندواوربيه.

إذن نســتطيع القــول أن الفن القبطي قد صاحب ظهوره فترة انتقال تشــطر بين شعوب العالم كان لها تأثيرها الواضح في مصر خاصة بين

شعوب البحر المتوسط. وقد صب الفنان القبطي هذه التأثيرات في قالب شعبي محلي صبغ فنه بصبغه فنية متميزة.

بوجه عام بدأت المنحوتات المعمارية بداية ناعمة كان يميزها السلاسة في النحت ثم بدأت الخشونة في القرن الخامس وأصبحت شديدة الصلابة أو الخشونة في القرن السادس.

أمثلة علي المنحوتات النباتية

عرفت الزخارف النباتية بالطبع في الفن الكلاسيكي ولكن هل كانت تتخذ مفهوماً رمزياً في الفن القبطي؟

هناك من يعتقد مثلا أن الشجر ذو الأوراق والفروع كان يرمز إلي شجرة الحياة وهناك من يعتقد أن الشجر المميز يعني الخصوبة والنماء علي أي حال كان النحت النباتي يسير علي نمط سائد كأن يتخذ سر رئيسي في الوسط ومن حوله تكوينات نباتية سيمترية ذات بعدين Two Perspective.

مثال (١)

فرعان من أوراق العنب يتعاشقا في المنتصف وتتولد من كل منهما ورقة كبيرة ذات خمس فروع ثم تؤدى هذه من أسفل إلى ورقة ثلاثية وضعت في مكان وكأنها حُشرت فيه. في الجانبين نجد ثلاث ورقات أكانتوس تحوى بداخلها بعض أوراق العنب المسطحة الزخرفية، الأكانتوس مصور بطريقة جانبية بينما عناقيد العنب صورت بطريقة أمامية، هذا الإفريز يرجع إلى القرن الخامس.

مثال (٢)

نفـس الطـراز من الزخرفة، فروع نباتية منحوتة برشاقة عبارة عن أشـكال دائرية بداخلها فرعين أو ورقتين تتداخلان في المنتصف بالإضافة إلى عـنقود عـنب لورقـة شجرة صغيرة. وتتناثر الفروع من أسفل هذا وأعلاهـا مـتفرعاً منها عناقيد العنب. يظهر في النحت قدرة الفنان على الإيحاء بالضوء والظل الذي كان من سمات الأفاريز الرومانية.

هـذا الإفريـز عـثر عليه في باويط ويرجع إلى القرن السابع وهو محفوظ بمتحف اللوفر.

أمثلة على المنحوتات الحيوانية

مثال (٣)

تظهـر الغزلان والحمامة والكلاب والسمك والطاووس وغيرها وهي كما ذكرنا تأثيرات شرقية حيث نجد الغزلان في هذا المثال يجرى برشاقة بين الأوراق النباتية في تشكيل زخرفى استخدم الفنان فيه الإيحاء بالضوء والظل.

أمثلة على الجدائل والإلتواءات

مثال (٤)

ويظهـر فيه التأثير الهندسي وفكرة تقسيم الإفريز إلى أقسام متساوية تقريباً يحمل كل قسم نوعاً مختلفاً من الزخرفة.

ثانياً: تيجان الأعمدة

يمكــن أن نقســم الأنواع التى ظهرت من التيجان فى العمارة القبطية بشكل مبدئى إلى ثلاثة أنواع:

أ- تيجان بشكل الأكانتوس البسيط

ولديــنا عليها أمثلة كثيرة منها ما يرجع إلى القرن الرابع وهى تيجان مــن الفيوم وأهناسيا حيث نجد الزخرفة تنقسم إلى مناطق أو أقسام رأسية منفصلة أو تكون الأوراق ذات شكل يميل إلى الاستدارة.

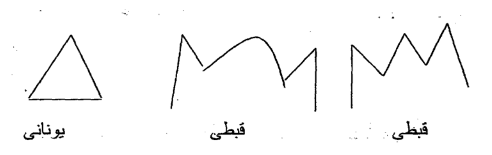
ب-تيجان بشكل الأكانتوس المعقد

وهــذه كــانت فى البداية تيجان كورنثية تحولت إلى ورق الأكانتوس مقسم إلى وحدات أسفلها جزء دائري ثم ورق الأكانتوس يميل إلى الخارج كمــا لــو كان طائراً في الهواء/ ويقال أن فكرة استدارة الورق في الهواء فكــرة ســورية. مــثال على ذلك:تاج دعامة من سقارة يرجع إلى القرن السادس وموجود فى المتحف القبطى.

جـ- تيجان بشكل السلال

مــن بــاويط يرجع إلى القرن السابع وهذا الطراز من أصل بيزنطى وربمــا ما قبل البيزنطى لكن الأقباط أضافوا العديد من العناصر الزخرفية عليه. فنجد ورقة الأكانتوس فى صفوف وإلتواءات بداخلها عنصراً زخرفياً كزهرة أو ورقة نباتية أو صليب. الشكل العام يذكرنا بالدانتيل.

ثالثاً: الواجهات المثلثة Pediment



كـــانت الواجهـــة المثلثة للمباني من الخارج أي الـــ Pediment من خصـــائص العمـــارة الكلاسيكية ولكنها فى الفن القبطى وإن نفذت بتأثير كلاســيكى إلا أن الأقــباط قــد غيــروا من شكلها بما يتلائم مع العناصر الزخــرفية السائدة في فنهم، فأصبحت الواجهة في منتصف مثلثة أو مائلة للإستدارة ثم على الجانبين مثلثين يحصر بين كل منهم وبين الجزء الأوسط دوائــر بداخــلها صــلبان وفى الواجهة فروع الأكانتوس ثم فى المنتصف زخرفة الصدف الشائعة تماماً فى الفن القبطى وتتخذ شكلاً مروحياً.

مثال (١) من أهناسيا فى المتحف القبطى ترجع إلى القرن الخامس.

المنحوتات التشخيصية

وفى هـــذا النوع من المنحوتات يمكننا العودة إلى التقسيم المعتاد للفن القبطى ككل:

المرحلة الأولى

للقـــرن الرابع ومنتصف القرن الخامس وقد حافظ الفنان على تصوير الأشـــخاص في هـــذه المرحلة على التوازن الهللينستى والرشاقة ومحاولة الفـــنان لإســـتخدام خداع النظر مع وجود بعض الأخطاء التشريحية لعدم اهتمام الفنان بالأبعاد الصحيحة.

مثال

منظر مولد "أفروديتى" من القرن الرابع ــ بالمتحف القبطى ــ تبرز الإلهـــة مـــن الصدف، الجزء العلوى مصور بطريقة أمامية بينما السفلى مصور بطريقة الـــ $3/4$ لفة.

الوجـــه مثـــلث والإبتسامة واضحة، الأذرع مرفوعة لأعلى ويتجمع الشال عند الذراع الأيمن ثم ينسدل بشكل المروحة فى تنفيذ متناسق. الشعر عـــلى هيئة خصلات ويحلى صدرها عقد بدلاية كبيرة جاءت غير متناسبة فى حجمهـــا مـــع رشاقة الإلهة. مع ذلك لم يتقن الفنان الأبعاد فجاء الجزء العـــلوى من الجسم طويلاً إذا ما قورن بالأرجل وتظهر المبالغة فى تنفيذ للموضوع، فرغم محاولة الفنان في إظهار الرشاقة إلا أنه لم يحقق حيوية كبيرة.

مثال

منظر "ديونيسوس" من كوم الشيخ عبادة، من القرن الرابع فى متحف اللوفر.

يـــبرز "ديونيسوس" من بين فروع العنب وعناقيده عارياً، أمامياً رافعاً ذراعه الأيسر ليمسك بأحد العناقيد بينما ينسدل على كتفيه عنقودان. أيضاً الجـــزء العـــلوى أطـــول من السفلى بشكل غير متناسب والرقبة عريضة بالنسبة للرأس، غير أن المنظر كله به حيوية وملامح الوجه واضحة.

مثال

منظر "الفريد" من القرن الرابع متحف Trieste. نحت يمثل اثنان من الفـــريد بيـــنهما درفيل يركب عليه إيروس عراه والأجسام رشيقة مصورة بحركة راقصة.

ملامح الوجه دقيقة ورغم الرشاقة والإنسيابية فى الحركة إلا أن الفنان لم يحقق التناسب مثل كبر الرأس والشعر وكبر الحلى.

المرحلة الثانية

نســـتطيع القـــول أن المرحلة الأولى في المنحوتات التشخيصية تتميز بموضـــوعات وثيقـــة تحمل معنى رمزى. الأشخاص تصور بتركيز على الجـــزء العلوى، الخصر دائماً عالى، الحلى مبالغ فى حجمها. البساطة فى نحت ملامح الوجه، وجود تأثير هللينستى إلى حد ما.

أما المرحلة الثانية في القرن الخامس.

مثال

منظر "دافنى" فى أهناسيا فى المتحف القبطى حيث تظهر دافنى أسفل قـــوس ويظهر الجزء العلوى من جسدها حتى أعلى الأرجل. ويظهر كبر حجـــم الـــرأس بالنســـبة لحجـــم الجسم، وضوح العيون، النحت بارز عن الخلفية.

المرحلة الثالثة

القرنين السادس والسابع، وتتسم هذه المرحلة بالخصائص التالية:

النحت الخشن على مستوى منخفض، عدم الواقعية، التحوير الهندسي لشكل الأجسام.

مثال

منظرمن أهناسيا، موجود بالمتحف القبطى مصور علسه أورفيوس، يوريديكى مصوران على واجهة بخلفية من ورق الأكانتوس وتظهر الأسود البحرية بشكل محور وصورة الشخصية غير طبيعية والأجسام هندسية. والمقصود هنا ليس الأسطورة ولكن الرمز الدينى ربما يرمز إلى مولد الروح في مياه المعمودية.

مثال

منظر صيد من القرن السابع فى متحف اللوفر، المراكب والأشخاص يملأون كل المساحة، تظهر الخشونة فى النحت، يكتفى النحات بمستويين فقط، اختفت الواقعية وحل الغموض محل الوضوح.

الرسم أو التصوير (Painting) القبطى

هناك ثلاث أنواع من الرسم فى الفن القبطى:

١-**الرسم على الحوائط:** وكان يتم بتغطية الحائط أولاً بطبقة من الجص أو الملاط تستقبل فوقها الألوان.

ويكون التلوين قبل جفاف هذه الطبقة من الملاط ويسمى فى هذه الحالة Tempra ويكون فيها الرسم أكثر ثباتاً ويتم التلوين بعد جفاف هذه

الطـبقة مـن المـلاط وبهذا تكون الألوان فى حد ذاتها طبقة رقيقة تتأثر بسرعة فتسقط أو تبهت ويسمى Fresco.

هاتـان الطريقـتان هما اللتان استخدمتا قبل العصر القبطى فى الفن اليوناني والروماني واستمر الأقباط فى استخدامها حتى القرن ١٢ م.

٢-**الأيقونـات** وفيهـا تستخدم لوحة خشبية مستطيلة فى معظم الأحيان وتـلون بـألون مخلوطة بالبيض والماء والكلة، وقد كشف على عدد هائل منها فى دير سانت كاترين.

٣-**الـ Encaustic** وهى الرسم على النسيج، بأن تغطى قطعة مكن النسيج بطبقة من الشمع الشفاف أو الملون ثم يلون بالألوان المطلوبة.

مـثال لذلـك: صورة لسيدة من مدينة أنتينوى ترجع إلى القرن الثالث أو الرابع توجد فى متحف اللوفر بباريس. فالأصل فرعونى من حيث المكان والوظيفـة مـن حيث وجودهم أعلى التابوت، أسلوبهم روماني من حيث التفاصـيل وتقسـيمات الوجـه، إذن هذه الصور أو هذا النوع من التلوين والرسـم يعتبر نتيجة لاختلاط عناصر مصرية بالروح والأسلوب اليوناني الروماني وهذا ما افترضه المسيحيون من الحضارة القديمة فى هذه القطعة لسيدة تمسك بالصليب العنخ أمام صدرها.

هـناك بعـض الملامح الرئيسية التى بدأت فى الظهور مع بداية الفن القبطى ولازمته طوال مراحله، ولكن بدرجات متفاوتة وبطرق مختلفة فى التنفيذ. ومن هذه الملامح:

١-**الموضـوعات الوثنية** بمعـنى أنها بدأت منذ القرون الأولى الثلاثة واسـتمرت حـتى القرون السابع والثامن وما بعدها. ولكن فى البداية نفـذت بطـريقة هللينسـتية تكاد تكون تقليد أعمى ثم أخذت بعد ذلك

وحـوالى منذ بداية القرن الخامس معانى رمزية ثم تتخذ معنى وشكلاً زخرفياً فى المرحلة الثالثة.

٢-**التقليد:** بدأ الفنان القبطى فى التقليد سواء الشخصيات أو الزخارف ثم مـع الاتجاه الرمزى والزخرفى بدأ في تبسيط الأشكال. هذا التبسيط الـذي كـان يأخذ شكل التحوير فظهرت أخطاء تشريحية فى تصوير الأشخاص والتحوير في الأشكال النباتية. أما فى المرحلة الأخيرة فقد بدأ الاهتمام بالوجوه مع إهمال الجسم.

٣-**الزخرفة:** كان الفنان القبطى يلازمه دائماً الـ Horror Vacio (أى الخوف من الفراغ) طوال عصوره.

فـنجد التأثير السكندرى الهللينستى واضح في مناظر المرحلة الأولى سـواء فى مناظر رعوية أو Landscape. ثم بدأت الزخارف تزداد فى المرحـلة الـثانية وتتحور أشكال الطيور والنباتات، أما المرحلة الأخيرة فـتزداد فيها الزخارف بحيث تطغى على كل الموضوعات ويزيد الاتجاه إلى الـزخارف الهندسية مع ظهور تحويرات جديدة بالإضافة إلى الأشكال المتداخلة.

٤-**الـرموز:** بدأهـا الفنان فى بداية الفن القبطى خوفاً من الحكم الوثنى فـأخذ يسـتخدم رمـوزاً لا يفهمهـا إلا المسيحيون ـ ثم بعد إعلان المسيحية بدأت تتخذ الرموز مكانة دينية فاستمرت بوضوح وأصبحت من السمات المميزة للفن القبطى.

٥-**الألـوان الهادئـة:** استخدم الفنان القبطى الألوان الهادئة غالباً ربما لإضـفاء المهابة على الموضوعات السردية التى تتناول سير الأنبياء والقديسين.

وشـــأنها شأن باقى فروع الفن القبطى يمكن أن تقسم الرسوم القبطية إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: القرون الأولى حتى القرن الرابع.

المرحلة الثانية: نهاية الرابع وطوال القرن الخامس.

المرحلة الثالثة: القرنين السادس والسابع ويمتد حتى الثامن.

المرحلة الأولى

تميزت هذه المرحلة بعدة مميزات أو صفات من بينها:

١-**الميراث المصرى:** وهو التأثير الموروث من المصرى ويظهر بوضوح فى الصـــور الجنائزية فالفرعونى والمسيحى يتفقان فى تفكيرهما عن وجود عالم آخر بعد الموت ــ فلذا نجده يجمع بين صورة المتوفى مع القديسين بالإضافة إلى أنوبيس إله العالم الآخر عند المصريين وربما كان الفنان يتعمد التنويع فى موضوعاته وعدم التوافق فى تكويناته.

٢-**التقليد:** تبسيط التكوينات الهللينستية مع عدم إدراك للنسب ولكن الرسم أفضل من النحت فى هذا التقليد لأنه كان يقلد نماذج هللينستية قائمة.

٣-**اصـــطدام لهللينستية مع المصرية:** فنجد الاتجاه المثالى الهللينستى فى الرشاقة والأناقة والتحفظ وعدم الحركة مع الواقعية الشرقية.

٤-**الرمـــزية المســـيحية: بدأت** فى هذه المرحلة الرموز الدينية التى سبق التحدث عنها.

من أمثلة هذه المرحلة منظر طبيعى (Lands cape) :

يرجع للقرن الرابع من كنيسة "Exode" فى "الخارجة".

نلاحـــظ التناسق فى تصوير الأجساد والملابس الذي يذكرنا بالميراث الهللينســـتى وإن كـــانت التفاصيل غير دقيقة ومنفذة بإهمال، بالإضافة إلى

تصوير هذا المنظر الرعوى الذي تتضح فيه الــ Lauds cape الهللينستية تجعلــنا نؤكــد أن هذا المنظر نفذه بعض الإغريق المسيحيون الذين كانوا يعيشون فى صحراء الخارجة بعيداً عن السلطة الجديدة. الموضوع ليس به أى تأثير قبطى ما عدا وجود صليب العنخ مع وجود بعض الحروف باللغة اليونانية.

المرحلة الثانية من مميزات هذه المرحلة:

١-الاتجاه السردى التعليمى

بــدأ ظهــور الموضوعات التعليمية بعد إعلان المسيحية دين رسمى وهى الموضــوعات الــتى كــان يرمز إليها من قبل برموز فقط. وكانت تسيطر أيضاً على الموضوعات فكرة الصراع بين الخير والشر وهى فكرة كــانت موجــودة أساســاً فى الفن المصرى ومن هذه الفكرة جاءت رسوم متعددة للفرسان والقديسين على ظهور الأحصنة يحاربون الشياطين.

٢-تنوع الرسم كما لو كان الموضوع محدد فى ذهنه مسبقاً

إلــتزم الفنان البيزنطى بتقسيم لوحاته موضوع رئيسي فى المنتصف وموضوعات ثانوية على جانبيه بشكل سميترى.

أما الفنان القبطى فقد خرج عن هذا التقسيم كلية فنجده ينظم الأشخاص والموضوع كله بشكل يجعلنا نعتقد أنه حدد الموضوع وأوضاعه فى ذهنه قبل أن ينفذه.

٣- Horro Vocio

وهـو الخوف من الفراغ وهو الذي قوى من العناصر الزخرفية التى كـانت تسود فيها العناصر النباتية بحيث بدا الاهتمام بالزخرفة يأتى على حساب الموضوع وبدأت الأشخاص والحيوانات تأخذ شكلاً محوراً.

من أمثلة هذه المرحلة قصة سيدنا إبراهيم وهى مرسومة على إحدى قباب كنيسة السلام التى ترجع للقرن الرابع وبداية الخامس والمنظر يصور إبراهيم عليه السلام وهو يقوم بالتضحية بابنه اسحق مع وجود آدم وحواء وبعض الشخصيات الأخرى المشتركة فى هذا الحدث الدينى.

نلاحظ فى هذه الصورة اختلاط العديد من العناصر ببعضها، فلا زال الفـن القبطى فى بدايته، الملابس بثنياتها والأجساد بتناسقها تذكرنا بالأمثلة اليونانية والبيزنطية، مع وجود الصلبان والزخارف المسيحية.

المرحلة الثالثة وهى كما سبق أن وضحنا أنها تعتبر مرحلة الفن القبطى ومن أهم مميزاتها:

١- **الاهـتمام بالـرأس وإهمـال الجسم** نظراً لاهتمامه بقدسية الشخصية المصـورة فـنجد الأعين الواسعة والملامح الواضحة وهالة النور ثم الجسم بشكل مبسط دون وجود أخطاء وثنيات الملابس تتخذ انحناءات تتمشى مع شكل اللوحة.

٢- **تقـليل الشخصيات وإكثار الزخارف** تسيطر على هذه المرحلة زخرفة سـعف الـنخيل المصرى والأشكال المتداخلة مع الزخرفة الهندسية بالإضافة إلى هالة النور التى هى علامة مسيحية صرفة.

٣-**العذراء المرضعة** من أشهر موضوعات هذه المرحلة ظهور الشخصية المصـــرية فى الفن أهمها شخصية العذراء المرضعة والمستوحى من إيزيس وهى ترضع طفلها حورس.

أمثلة هذه المرحلة

١-**المســيح وأبوميــنا** وهى أيقونة ملونة على طريقة الألوان المخلوطة بالبيض والماء والكولا ومطروحة على الخشب.

خطوطها بسيطة لتوضيح الموضوع. المنظر يوحى بالرهبنة، تصور المســيح وهو يرعى القديس مينا كل منهما بجانب الآخر. التصوير أمامى مع وجود هالة تحيط برأس كل منهما.

المســيح هالــته أكبر ويمسك كتاب (الخطوط) فى يده مع وجود لفظ "المــنقذ" بجانــبه. يضــع المســيح يــده اليمنى على أكتاف القديس مينا (Proeistos) أى مصــلى الدير، خلف المنظر نجد تلال الصحراء ــ أما هــالات النور التى خلف الرؤوس المقدسة فتعلو مستوى قمم الجبال كأنها ترفع هؤلاء إلى السماء.

بعــض التفاصيل بيزنطية مثل: الهالات، الكتاب الذي يمسكه المسيح الوضع المقدس للوقوف إلى جانب بعض، الجمود فى خطوط الوجه، طبيعة الملابس والثنيات.

إذا كــان فى هــذه اللوحة ما يشير إلى التأثير البيزنطى فنجد وضع المســيح أو حــركة اليــد فــوق أكــتاف القديــس مصــرية محلية فالــ Famipiarity هذه قطعت القديسة الإمبراطورية.

وجعلــتها تمثل مصر اليومية ولكن هذا الوضع لم يفقد المسيح قدسيته التى تتضح بطول قامته ورأسه الأكثر طولاً وأكبر، كما أن وضع اليد على

أكــتاف القديــس ميــنا ترمز إلى مكانة هذا القديس المرتفعة بحب يرفعه المسيح فوق مستوى الأرض.

إذن الرمزية واضحة فى أسلوب هذه اللوحة ــ وهى من صفات الفن القــبطى مع تصوير الأجسام ممتلئة وقصيرة ــ قسمته إلى أجزاء متساوية وبسيطة لا تظهر أى تفاصيل للجسم اسفل العباءة.

هــذه الــلوحة من باويط وموجودة الآن فى متحف اللوفر وترجع إلى القرن السادس ــ السابع الميلادى.

٢-أيضــاً من القطع الجميلة التى ترجع إلى نفس هذه الفترة وهى من أحد حــنايا بــاويط وموجودة الآن فى المتحف القبطى فى القاهرة. تنقسم الصــورة إلى قســمين الأول أو السفلى العذراء جالسة والمسيح طفلاً عــلى ركبتيها ومحاطة باثنى عشر قديس أتباع الرسول أو المبشرين ممسكين بالكتاب المقدس. أما الجزء العلوى فنجد المسيح على العرش محاطــاً بــأربع وجوه رمزية لأربعة كتاب لسيرة المسيح وملكان في الجانــبين. مــنظر الصعود هذا يعتبر تصويرٌ قبطياً فنجد الأشخاص خطوطها بسيطة ومماثلة لا يوجد دقة ولكن الألوان واضحة. المنظر يوحى بالقدسية والتفكير فى معنى اللوحة.

٣-**العذراء ترضع الطفل الصغير** وهى تذكرنا بإيزيس وهى ترضع الطفل حورس وهو من الموضوعات الشائعة جداً في التصوير القبطى على مر العصور.

النسيج القبطي

أمدتنا أماكن الدفن في منطقتي مصر الوسطى والعليا منذ أواخر القرن الماضي، بأعداد لا حصر لها من قطع النسيج متعددة الزخارف والأشكال

الـتي تـرجع إلي الفترة ما بين القرن الثالث وحتى القرن الثامن الميلادي تقريبا، تلك القطع أطلق عليها اصطلاح "النسيج القبطي".

استخدم المصري القديم صناعة النسيج فى مهد الحضارة المصرية أي منذ عصر ما قبل الأسرات ثم تطورت في عهد الأسرات تطوراً كبيراً (مدينة بني سلامة) ولقد استخدم كل من النول الأفقي والرأسي ونول السحب البسيط في عملية النسيج كما استعمل المصري القديم الخامات المختلفة في صناعة النسيج مثل الكتان والصوف وإن كان قد استخدم علي نطاق ضيق والزخارف كانت عبارة عن أشكال هندسية أو نماذج نباتية هذا إلي جانب صور الحيوانات والآلهة.

وفي العصر البطلمي كان النسيج إما في مصانع الحكومة أو مصانع المعابد أو المصانع الخاصة الشعبية واستمر استخدام نفس الأنوال ونفس المواد الخام التي كانت مستخدمة في العصر الفرعوني. أما من الناحية الفنية فقد لعبت العناصر الآدمية دوراً هاماً كزخارف ممثلة علي النسيج في العصر البطلمي، أما في العصر الروماني فكان صورة مكررة للنسيج البطلمي.

تعددت الخامات التي كانت مستخدمة في صناعة المنسوجات وكانت أشهر هذه الخامات:

أ- **الكتان**: ظل محتفظا بمكانته كأفضل الخامات المستخدمة في الصناعات النسيجية، يتميز بقوة احتماله وقدرته علي امتصاص الرطوبة وعزل الحرارة، وقد تميز الكتان في هذه الفترة بالجودة.

ب- **الصوف**: احتل الصوف مرتبة هامة بين الخامات ، بل أصبح مصدراً اقتصادياً هاماً لمصر إذ كانت المنسوجات الصوفية تصدر إلي أسواق الشرق الأقصى.

استعمل النساج القبطي الصوف أيضاً من أجل الزخرفة فقد كان يقوم بصنع الزخارف علي القمصان والعبادات من الخيوط الصوفية متعددة الألوان.

جـ- **الحرير:** هناك رأي يقول أن الحرير وصل إلي مصر للضباط والموظفين البيزنطين، بينما هناك رأي آخر يرى أن الحرير وصل إلي مصر قبل ذلك حيث استقدم من روما وفينيقيا عن طريق التجارة في القرن الثاني الميلادي وهذا الرأي أقرب إلي الصواب حيث أننا نعلم أن الإمبراطورية الرومانية عرفت الحرير مع ازدياد الرفاهية التي عمت الإمبراطورية وعليه فمن الطبيعي أن يصل إلي مصر عن طريق التجارة.

كان استخدام الحرير في مصر في البداية علي نطاق ضيق وذلك بسبب ارتفاع ثمنه هذا إلي جانب القيود التي فرضت علي استخدامه، فقد كان منافياً للرجولة وقد ندد آباء الكنيسة بالرفاهية التي وفدت مع استخدام الحرير في البلاط، ولكن مع مرور الزمن ازداد استخدام الحرير كخامة من خامات النسيج.

غزل الخيوط والصناعة والطباعة

استخدام النساج القبطي المغازل اليدوية البسيطة في غزل الخيوط وكان يستخدم لكل نوع مغزلا خاصاً به تبعاً لسمكه.

برع الفنان القبطي في صناعة وطباعة المنسوجات فقد عرف عنه المهارة في تكوين الصبغات النباتية الطبيعية، كما استخدم في الطباعة الشمع والصلصال والأملاح كأملاح الرصاص والنحاس والحديد وتتميز

هذه الأملاح بخاصية امتصاص الألوان بعد جفافها بنسب مختلفة مما يعطي تأثيرات لونية متفاوتة.

مراكز صناعة النسيج

اشتهرت بعض المراكز والمدن بصناعة النسيج وكان لها الصدارة في الإنتاج من حيث الكم والكيف وأهمها:

أ-مدينة بانوبولس: أخميم

تقع على الضفة الشرقية للنيل أمام سوهاج تقريباً، عرفت فى العصر الفرعوني باسم "خم" " Chm" ومن هذا الاسم استمد الأقباط الاسم الذى أطلقوه عليها وهو خمين Chian أما اسم بانوبولس فقد استخدمه الإغريق نسبة إلى اسم الإله بان إله الخصوبة والنماء. وقد اشتهرت هذه المدينة باستخدام الكتان لصناعة المنسوجات الكتانية الممتازة الصنع ومن خامات جيدة الغزل.

ب-مدينة انتينيوبوليس (الشيخ عبادة)

ترجع أغلب قطع مجموعة متحف الإسكندرية لهذه المدينة التى تقع على الضفة الشرقية للنيل بالقرب من الأشمونين. اشتهرت هذه المدينة بوجود عدد كبير من مصانع النسيج بها، وما زاد من أهميتها ارتباط إحدى قراها وهى (خفن) بالرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، حيث كانت تلك موطن "ماريا القبطية" التى أهداها المقوقس حاكم مصر للرسول وتزوجها.

جـ- مدينة هرموبوليس (الأشمونيين)

شمال غرب ملوى، وضمت هذه المدينة العديد من مصانع النسيج.

د- اوكسيرنخوس (البهنسا)

سميت هذه المدينة بهذا الاسم نسبة إلى نوع من الأسماك كان موجوداً بكثرة بها ويقدسه أهلها.

مصانع النسيج والحرفيون

انتشرت مصانع النسيج في أنحاء البلاد وتنوعت ما بين مصانع صغيرة وأخرى كبيرة. مصانع مملوكة للدولة وأخرى مملوكة للأفراد ومن بين المصانع الحكومية كان هناك مصنع يهتم بإنتاج النسيج الذي يحتاجه القصر الإمبراطوري.

وكانت المصانع الشعبية تقوم بسد حاجات الحكومة من ملابس الجنود واستطاعت أيضاً أن تحقق الاكتفاء في السوق المحلية.

أما العمال الحرفيون فقد انتظموا في نقابات للعمال الذين كانوا يقومون بأعمال ترتبط بصناعة النسيج من أمثال المطرزين والصباغين وغيرهم. وكانت هذه النقابات مسئولة عن سد حاجات الحكومة من المنسوجات ومسئولة كذلك عن تأدية الضرائب المفروضة على الأعضاء.

طرق الصناعة

تنوعت الطرق التطبيقية للصناعة فى مصر القبطية وإن كانت تعتمد فى أساسها على طريقة واحدة وهى تعتبر من أبسط الطرق للحصول على قطعة منسوجة على نول يدوى وتتلخص في أن يقوم النساج بفرد خيوط السداه على عارضة خشبية بحيث تكون موازية لبعضها تماماً ونقسم هذه الخيوط إلى قسمين:

أ-الخيوط الفردية. ب-الخيوط الزوجية.

ويتم بعد ذلك عملية النسيج ـــ وهذه العملية تعتبر من أبسط العمليات الخاصـــة بالنســـيج، أضـــاف عليها النساج وابتكر نظير أنواع أخرى من الطرق الخاصة بالصناعة منها:

أ-**النسيج السادة:** وهو أبسط أنواع المنسوجات وأكثرها شهرة وينتج أبسط أشـــكاله من تقاطع خيوط السداه مع خيوط اللحمة تقاطعاً منتظماً وفى بعـــض الأحيان نجد أن النساج استخدموا خيوط زوجية لاعطاء قطعة النسيج متانة ومظهر زخرفى جميل.

ب-**نسيج القباطى** (الزخرفة): هذا النوع هو الأكثر شيوعاً، حيث أنه أطلق عليه نسيج (القباطى) وتعد طريقة النسيج المستخدمة فيه أول محاولة للحصول على زخرفة نسيجية مكونة من لونين أو أكثر وكان النساج يقوم بها بدقة ومعروفة أيضاً باسم (Tapussery).

جـ- **النسج الوبرى:** يعتبر أقل شيوعاً من نسيج القباطى وكان يستخدم فى الحـــالات التى تتطلب نوعاً سميكاً من المنسوجات أو كمناشف لوجود وبر به وذلك باستخدام السلال.

زخارف النسيج القبطى

يمكننا تقسيم النسيج القبطى إلى ثلاث مراحل من حيث الزخارف

- فترة مبكرة: قرن ثالث ورابع.
- فترة متوسطة: قرن خامس.
- فترة متأخرة: قرن سادس وسابع.

الفترة المبكرة

يمكنـــنا أن نرجع هذه الفترة أيضاً إلى القرن الثاني الميلادى وطوال القرنين الثالث والرابع. سادت في تلك الفترة العناصر اليونانية والرومانية.

ويجب ألا نندهش من استخدام المسيحيين العناصر الزخرفية الكلاسيكية فقد سيطرت عليهم الثقافة والحضارة الإغريقية فترة طويلة قبل اعتناقهم الدين الجديد مما أدى إلى اقتباسهم بعض الموضوعات الإغريقية التى كانت مؤثرة على عقل وقلب الإنسان المصرى. ففى البداية مثلها الفنان فى يونانية بحتة، ثم أخضعها للدين الجديد فظهرت في أسلوب جديد أكثر بساطة.

فعند تصوير الفنان القبطى للآلهات والحوريات وموضوعات الصيد ببعض الخلوط الخارجية للتعبير عن الحركة. وجوه الرجال تتميز بالنظرة الحادة أو العابة، شعورهم عادة قصيرة وأحياناً كانت لهم شوارب تتصل بشعر اللحية.

أما النساء فقد تميزن بوجود الأقراط والسلاسل، أما الشعر فنجده أحياناً بطريقة البوكل، وتعلو وجوههن ابتسامة خفيفة ونظرات هادئة وهذا كما نعلم من صفات الرسم اليوناني، مع استخدام بعض العناصر النباتية مثل ورق العنب والفروع النباتي.

من أمثلة هذه الفترة:

١-**قطعة الـه النيل** ترجع إلى نهاية القرن الثاني الميلادى ــ توجد في متحف موسكو. الموضوع من الأساطير اليونانية فى العصر الهللينستى، مصور بطريقة كلاسيكية واضحة فنجد الوضع الجانبي للجزء العلوى من الجسم الممتلئ النظرة المعبرة إلى حد ما، له شارب ولحية، يحيط بالمنظر الدائرى بعض الزخارف النباتية التى تتكون من بعض الورود والأوراق النباتية البسيطة.

٢-**جايا** آلهة الأرض ــ ترجع هذه القطعة إلى نهاية القرن الثاني الميلادى وتوجد في متحف ليننجراد، الموضوع كما هو واضح قديم ألفه النساج

القــبطي فـــي التنفيذ، نلاحظ فيه الجسم القريب من الواقعية، النظرة الحالمـــة الهادئة ــ الشعر على هيئة بوكلات، تفاصيل الوجه طبيعية إلخ..... أسلوب متأغرق تماماً. الإطار الخارجي يتكون من زخارف نباتية بسيطة عبارة عن ورود وورق شجر.

٣- **قطعـــة الفـــارس** وترجع إلى القرن الرابع ــ وموجودة في متحف اللوفر بـــباريس. المنظر مصور داخل مربع محاط بإطار من الأواني والزهور. الفارس يمتطى جواده وكلب يجري ينظر خلفه. وعلى الطريقة الهللينستية يرتدى الفارس يرتدى رداء يطير في الهواء، بصفه العلوى أمامى يرفع يده لأعـــلى، اســتخدم الفـــنان فى هذه القطعة الخيط الأصفر للإيحاء بالذهب المستخدم في زخرفة ملابسه. أخيراً شكل الرأس وعدم ظهور تفاصيل اليد تبعدنا على هللينستية الموضوع والجلسة أيضاً الهللينستية.

المرحلة المتوسطة

بـــدأ الفـــنان فـــي هـــذه المرحلة استخدام الرسوم القبطية من خلال الموضوعات المسيحية ذات الطابع الدينى لذا بدأت هذه الأشكال ترسم في طابع جديد يتميز ببعده عن الحيوية والحركة وأخذت النسب التشريحية في السيطرة وإن ظلت قريبة من التناسق.

توســـع الفنان في هذه المرحلة في استخدام العناصر النباتية والهندسية سواء كانت مربعات أو مثلثات والأشكال السداسية والمثمن الأضلاع. ومن الأشكال النباتية استخدام القلوب كشكل محور عن الفروع النباتى والجدائل والعقد.

١- **قطعة ديونيسوس** ترجع هذه القطعة إلى القرن الخامس، وموجودة في مـــتحف الـــلوفر بباريس، المألوف الهللينستي موجود ولكن مع بداية

ظهـــور الأسلوب القبطى. فالموضوع أيضاً من الأساطير اليونانية ــ المحدد بإطار من زخرفة القلوب التى سوف تنتشر بكثرة في المرحلة المــتأخرة والصـــلبان فنجد ديونيسوس الإله الوثنى محاط بهالة النور حـــول رأســـه، الجســـم لا يزال يحاول فيه الفنان المتمسك بالواقعية الهللينستية، الوجه يجمع بين العيون الواسعة التى سوف تسود بعد ذلك بـــدون أى تعبير جمالى والشعر القصير الغير متناسق (قبطى) وبين تفاصيل الوجه الأخرى القريبة إلى الطبيعية (الفم ــ الأنف ــ الخدود ــ الرقبة).

٢- **مـــثال آخـــر رعـــوى:** من القرن الخامس أيضاً، ومن متحف اللوفر. بداخـــل إطـــار مـــن الزخارف الوردية والنباتية البسيطة نجد ثلاث مســـتطيلات تصـــور أشـــخاص رعويـــة، وهنا الفنان لا زال متأثراً بالهللينستية المألوفة.

٣- **قطعة الراقصة:** من نفس الفترة، ومحفوظة فى متحف اللوفر السابق. أيضـــاً التأثير الهللينستى واضح في الجسم الممتلئ الطبيعى ــ الشعر المصفف إلى حد ما. الأقراط ــ ولكن بدأت الشخصية المحلية القومية تظهر في الأعين الواسعة والبعد عن جمال الوجه والتناسق.

أما المرحلة الأخيرة

والتى شملت القرن السادس والسابع فقد ازدادت في هذه المرحلة البعد عن الواقع حتى وصل إلى التطرف والتحوير الزائد في الرسوم الآدمية ــ فصارت رسوماً رمزياً أطلق عليها البعض الرسوم الكاريكاتورية.

تحـــورت أشـــكال النباتات فى هذه المرحلة بحيث أخذت شكل نهائى قـــبطى فنجد شكل القلوب المحورية عن الفروع النباتية أصبح أكثر شيوعاً

فـــي هذه الفترة. وانتشرت الزخارف في هذه المرحلة بحيث شملت أجزاء كبيرة من قطعة النسيج.

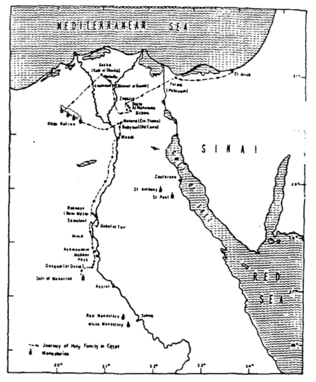
١-عائـــلة تصلى في إطار معمارى مكون من عامودين وحمالة نجد نسر وطـــاووس يقفان أعلى عائلة مكونة من رجل وسيدتان وطفل يصلون ـ (الأيـــدي مرفوعة). النسر يمسك بصليب فى منقاره ويوجد صليب آخـــر اسفل الحمال. الأشخاص فى أمامية واضحة ـ الأعين واسعة أجســـام صـــغيرة ـ الرؤوس متشابهة الإطار الخارجى عبارة عن جدائل.

القطعة ترجع للقرن السابع ـ من أخميم ـ في متحف سويسرا حالياً.

٢- مولـــد أفروديت في إطار من الزخارف المسيحية والرموز المسيحية أيضـــاً نجد منظر لمولد أفروديت القطعة كلها أسلوبها قبطى مسيحي فقـــط الموضـــوع هو المقتبس من التراث القديم الوثنى. ترجع للقرن السادس ـ متحف اللوفر.

٣- مـــثال آخر من القرن السادس لقديس يقف أسفل واجهة مثلثة محمولة عـــلى عامودين يمسك بإناء بيده اليسرى بينما اليمنى بها إناء آخر به زيت. نلاحظ هنا سيطرة الأسلوب الجديد في تصوير الجسم الذي يأخذ شـــكل مســـتطيل هندسي بدون أي جمال أو تناسق وأيضاً فى جميع التفاصيل الأخرى.

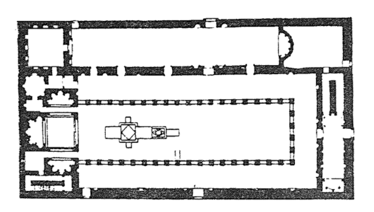
لوحات الفنون القبطية



خريطة رحلة العائلة المقدسة إلى مصر



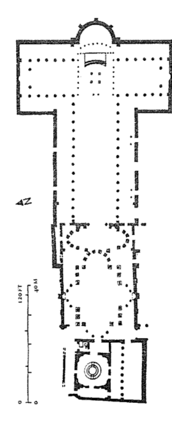
رسم حائطى من باويط (المسيح على العرش)



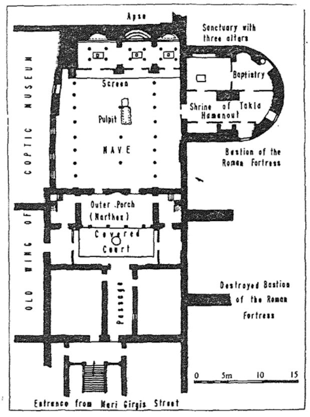
الدير الأبيض بسوهاج



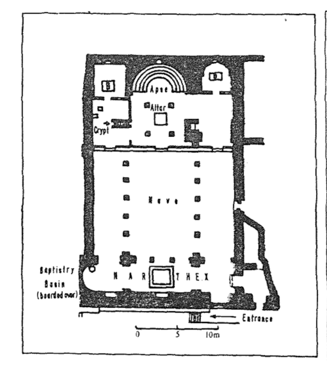
صورة القديس أبو مينا

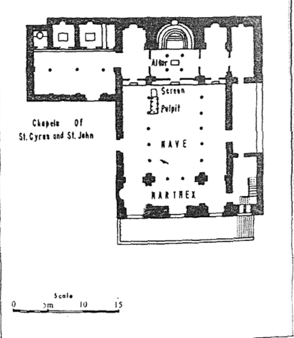


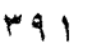
كنيسة القديس أبو مينا



كنيسة القديس سرجيوس　　　الكنيسة المعلقة　　　كنيسة القديسة باربارا









نحت بارز من إهناسيا يمثل الإلهة أفروديتى



حشوة من الحجر الجيرى من سوهاج

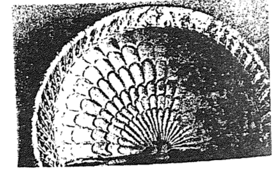




زخارف معمارية قبطية

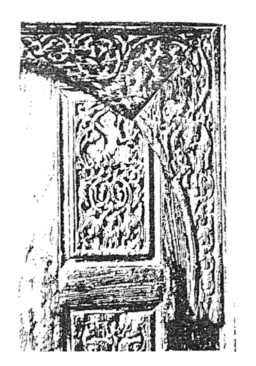
تيجان أعمدة قبطية





زخارف أعمدة قبطية





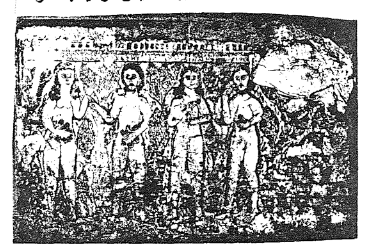


حشوات خشبية من الكنائس القبطية





تصوير جدارى من دير القديس أرميا بسقارة



تصوير جدارى من كنيسة أم البريجات



تصوير جدارى حنية باويط صورة المسيح والعذراء



فسيفساء بدير سانت كاترين بسيناء





منحوتات من العاج القبطى





نسيج قبطى





نماذج من النسيج القبطى

الفصل السابع

الفنون البيزنطية

تقديم

أصول الفن البيزنطى

الأجزاء المعمارية للكنيسة

الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنيسة

أشكال الكنائس

أنواع التخطيط فى الكنائس البيزنطية

أشكال الأسقف

الزخارف المعمارية

الفسيفســـــاء

الفنون البيزنطـــــية

تقديـــم

كــانت الإمبراطورية الرومانية أعظم وحدة حضارية وسياسية عرفها الــتاريخ ذلــك أن هــذه الإمبراطورية ضمت بين حدودها جميع المراكز والحضارات القديمة باستثناء فارس والهند وذلك عندما بلغت الإمبراطورية أقصــى أتساع لها فى عصر الإمبراطور تراجان ٩٨-١١٧م. وقد امتدت الإمــبراطورية الرومانية عندئذ من المحيط الأطلسى غرباً وحتى الفرات شرقاً فشملت فى الغرب بريطانيا، وبلاد الغال، وأرميريا، وإيطاليا، وألبريا فضلاً عن شمال أفريقيا من المحيط الأطلسى حتى طرابلس، فى حين شمل الجــزء الشــرقى مــن الإمبراطورية البلقان وآسيا الصغرى وأعالى بلاد الــنهرين فضـــلاً عــن الشــام ومصر وبرقة بالإضافة إلى امتداد النفوذ الــرومانى حــتى بلغ فارس والهند. ولقد تميزت الإمبراطورية الرومانية بتماســك أجــزائها بالــرغم مــن أنها تضم شعوب وأمم متباينة الأصول والحضارات وقد ساعد على ذلك امتداد الإمبراطورية على شواطئ البحر الأبيــض والــذى جعــل من هذا البحر شريان رئيسى يربط بين مختلف أجزائها فى حين ساعدت الأنهار الداخلية على الربط بين أطراف الولايات فضــلاً عــن الطــرق المعبدة التى اشتهرت بها حضارة الرومان بإقامتهم لشــبكة واســعة مترامية ليس لها نظير فى العالم. لقد كانت الإمبراطورية الــرومانية فى أزهى عصورها فى الفترة ما بين قيام أوغسطس ٢٧ ق.م ووفاة ماركورس أوريليوس ١٨٠م.

وعــندما انعــدم النظام تحكمت القوات العسكرية فى عَزَل الأباطرة وأقــامت غيــرهم بعد أن كان الجيش خادم مخلص للإمبراطور مما جعل الأباطــرة وأعضاء السناتو ألعوبة فى أيدى رجال الجيش غير أن الأزمة المعــروفة بأزمــة القــرن الــثالث الميلادى وهى أزمة سياسية اقتصادية اجــتماعية وعســكرية لم تتبلور إلا بعد انتهاء فترة حكم أسرة سبتميوس سفيريوس الذى كان آخر أباطرتها كاراكالا Caracalla.على أى الأحوال ظــلت الأسرة تحكم حتى عام ٢٣٥م وبعدها بدأت سلسلة متصلة الحلقات مــن الأباطــرة العسكريين الذين لجأوا إلى الحكم الاستبدادى مما أدى إلى تفشــى الفوضــى فى الداخل وإنعدام الأمن فتدهورت الأحوال الاقتصادية وزادت الضرائب. أما من الخارج فقد أخذ يتزايد ضعف الجرمان وخاصة عــلى جبهــتي الراين والدانوب فى الوقت الذى تزايد فيه الخطر الفارسى على الولايات الأسيوية وفى وسط الفوضى الشاملة والحروب الأهلية التى عمــت الإمــبراطورية فى النصــف الثانى من القرن الثالث تولى الحكم الإمــبراطور دقــلديانوس عام ٢٨٤م لكى يقوم بإصلاحاته الإدارية التى قضــت عــلى تــلك الفوضــى وأعادت مركزية الحكم مرة أخرى إلى يد الإمبراطور وكانت من أهم هذه الإصلاحات أنه أدرك أن المركز الحقيقى لقــوة العــالم الرومانى لم يعد فى الغرب وإنما فى الشرق وأتخذ عاصمة جديــدة للإمــبراطورية هى مديــنة نيقوميديــا الشمالى الغربى من آسيا الصــغرى عــلى بحر مرمرة بالإضافة إلى ما يتطلب ذلك من اعتبارات عســكرية فى نقــل عاصــمة إيطاليــا من روما إلى ميلانو بعد أن تنحى دقلديانوس عن عرش الإمبراطورية عام ٣٠٥م برزت شخصية قنسطنطين الــذى استطاع أن يتغلب على خصومه ومنافسيه واحداً بعد الآخر حتى تم توحيــد الإمــبراطورية الــرومانية عــام ٣٢٣م والواقع أن الإمبراطور

قنسطنطين الذى حكم من ٣٠٦ – ٣٣٧م يتمتع بأهمية خاصة فى التاريخ نظراً للأعمال الهامة التى قام بها والتى كان لها أثر واضح فى تغيير وجه التاريخ وتحقيق الانتقال من العالم القديم إلى عالم العصور الوسطى نظراً لقيام هذا الإمبراطور بخطوتين على جانب كبير من الأهمية:

الأولى: اعترافه رسمياً بالديانة المسيحية.

الثانية: نقله عاصمة الإمبراطورية من روما القديمة على ضفاف نهر التيبر فى إيطاليا إلى روما جديدة شيدها على ضفاف البسفور محل المستعمرة الدورية القديمة بيزنطة التى أسسها الإغريق فى القرن ٨ ق.م ولم تحظ بأهمية تذكر بالرغم من أهمية موقعها حتى اختارها الإمبراطور قنسطنطين لتكون عاصمته الجديدة والتى أسماها روما الجديدة وانتهى من بنائها فى عام ٣٣٠م.

وليس هناك شك فى أن تأسيس مدينة القسطنطينية واتخاذها عاصمة للإمبراطورية الرومانية كانت فكرة صائبة ويدل على بعد نظر قنسطنطين وعلى حقيقة تفهمه للأوضاع الجديدة التى أصبحت فيها الإمبراطورية الرومانية كما يدل على أنه امتلك من الشجاعة والعزيمة ما مكنه من نقل العاصمة رسمياً إلى الشرق، فالمنطقة التى أقيمت عليها هذه المدينة شبه جزيرة تحيط بها من الجنوب مياه بحر مرمرة ومن الشرق مياه مضيق البسفور ومن الشمال مياه القرن الذهبى ومن الغرب العاصمة نفسها. ولهذا فإن تلك المدينة تتمتع بميزات دفاعية كبيرة لأنها تسيطر على المضايق التى تربط البحر الأسود بالبحر الأبيض من ناحية كما أنه يصعب مهاجمتها والاستيلاء عليها من جهة أخرى كما أن القسطنطينية كانت مركزاً تجارياً ممتازاً إذ أصبحت ملتقى الطرق التجارية العظيمة التى تربط البحر الأسود ببحر إيجة وتربط أوروبا شمالها ووسطها وغربها بقارة آسيا

وأيضـــاً قـــارة أفريقيا فى وقت الذى تتوسط فيه هذه العاصمة الجديدة تلك الإمـــبراطورية المترامية الأطراف. على أى الأحوال لم يدخر قنسطنطين وســـعاً فى جعـــل هذه المدينة صورة أخرى من مدينة روما فى قلب تلك المـــنطقة ذات الأحـــوال الحضارية الإغريقية حيث جاء قنسطنطين بآلاف الصـــناع والفـــنانين لأقـــام أسوار المدينة والقصور ومنازل السكان حيث اســـتقطب قنسطنطين مئات من الأسر الرومانية إلى عاصمته الجديدة. لقد أصبحت العاصمة الجديدة التى أطلق عليها فيما بعد اسم القسطنطينية على رأس قائمة مدائن العالم وأجملها وأعظمها حضارياً وظلت كذلك مدى أحد عشـــر قرناً كاملاً وهناك وثيقة رسمية ترجع إلى حوالى ٤٥٠م تقول أنه كـــان بالمديـــنة وقـــت كتابة هذه الوثيقة قصور إمبراطورية وستة قصور الحاشية وثلاثة لعظماء الدولة ، ٤٣٨٨ من الدور الضخمة، ٣٢٢ شارع، ٥٥ مدخـــلاً ممهـــداً بالإضافة إلى الحدائق ومئات الأماكن الخاصة باللهو والحمامـــات العامة والفخمة والكنائس المزدانة بالنقوش الجميلة والميادين الواسعة العظمى التى كانت كأنها متاحف لفن العالم القديم.

قـــد اشتمل التخطيط الأول للمدينة على الفوروم الذى أقيم فوق التل الـــثانى مـــن تـــلال المديـــنة وهـــذا الفوروم الذى أطلق عليه اسم فوروم قنسطنطين كان عبارة عن ساحة داخلية يدخل الإنسان إليها من كلا جانبها تحـــت قوس من أقواس النصر وكان يحيط الساحة مداخل معمدة وتماثيل، بينما أقيم فى الناحية الشمالية للفوروم بناء ضخم لمجلس الشيوخ وفى وسط الساحة عمود يعلوه تمثال أبوللو وإلى الغرب من هذا الفوروم طريق واسع تقـــوم عـــلى جانـــبيه قصور وحوانيت وتظلله البواكى المعمدة ويمتد هذا الطـــريق مخـــترقاً المدينة إلى ميدان الأوغسطيوم وهو ميدان واسع طوله ١٠٠٠ قـــدم وعرضـــه ٣٠٠ قـــدم وسمى بهذا الاسم نسبة إلى هيلينا أم

قنسـطنطين بوصفها Augusta. وعند الطرف الشمالى لهذا الميدان قامت كنيسـة أياصـوفيا الأولى وعـند الطـرف الجنوبى شيد القصر الرئيسى للإمبراطور كما شيدت حمامات زيوكسس الضخمة التى كانت تحتوى على مئات التماثيل المنحوتة من الرخام أو مصنوعة من البرونز وعند الطرف الغربى كان يقوم بناء ضخم مكون من عقود ويعرف باسم Milion ومنه تتشـعب الطرق العظيمة والكبيرة (لا يزال بعضها باق للآن) والتى تربط العاصـمة بمختـلف ولاياتهـا وهناك أيضاً فى غرب الأوغسطيوم ميدان السباق العظيم وبينه وبين كنيسة أياصوفيا كان يمتد القصر الإمبراطورى أو القصـر المقـدس تحيط به ١٥٠ فدان فى الحدائق وأبواب معمدة بينما انتشـرت بيـوت الأشـراف فى أنحاء مختلفة من المدينة وضواحيها، أما الشـوارع الجانبية والتى كانت مزدحمة بالسكان قامت فيها حوانيت التجار ومسـاكن العامـة على اختلاف أنواعها وكان الطريق الأوسط ينتهى عند طرفه الغربى بالباب الذهبى فى سور قنسطنطين حين ينفتح هذا الباب على بحـر مرمرة وكانت القصور تقوم على شواطئ المدينة الثلاثة. وقد حاول قنسطنطين أن يجعلها تجسيداً للحضارة الرومانية فوق أرض يونانية إلا أنه رغـم تـلك المحاولات سرعان ما تبلورت حضارة جديدة وهى الحضارة البيزنطية التى اتخذت سمتها من الاسم القديم للمدينة وشملت الإنتاج الفنى لكل القسم الشرقى من الإمبراطورية الرومانية القديمة والتى استمرت حتى سـقوط العاصـمة فى أيـدى المسلمين فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى.

أصول الفن البيزنطى

من الصعب تحديد البداية الحقيقية للتاريخ البيزنطى كما أنه أيضاً من الصعب القول أنه مع انتقال العاصمة الرومانية إلى مقرها الجديد بالشرق بدأ بذلك الفن البيزنطى، إذ أن ملامح هذا الفن أخذت تتبلور تدريجياً حتى اكتملت صورتها فى أواخر القرن الخامس الميلادى وخلال القرن السادس. ولا شك أن موقع المدينة المتوسط بين آسيا وآسيا الصغرى وأوروبا بالإضافة إلى ارتباط المدينة بالأجزاء الجنوبية للإمبراطورية الرومانية كسوريا ومصر عن طريق البحر المتوسط قد سمح بتدفق العناصر الفنية ذات الأصول المختلفة لكى يولد تدريجياً من تلك العناصر ما يمكن أن نطلق عليه الفن البيزنطى سواء فى مجال العمارة أو النحت أو التصوير بالألوان أو الفسيفساء أو حتى فى مجال الفنون الصغرى ولكى نتفهم بشكل أفضل مكونات هذا الفن يمكن القول أن الفن البيزنطى ينتمى لأصول سبعة هى:

أولاً: بلاد اليونان (العالم الهيللنستى).

ثانياً: آسيا الصغرى.

ثالثاً: روما وإيطاليا.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية.

خامساً: شمال بلاد النهرين.

سادساً: جنوب فارس (إيران – العراق).

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول).

أولاً: بلاد اليونان والعالم الهيللينستى

المقصـــود بذلك دويلات بلاد اليونان وجميع الأجزاء التى امتدت إليهـــا الحضـــارة الهيللنيستية مثل الساحل الغربى وآسيا الصغرى وشمال ســـوريا (إنطاكية) ومصر (الإسكندرية) حيث توطنت الحضارة الأفريقية وازدهـــرت معالم الفن الهللينستى الذى استمر طوال الثلاثة قرون الأخيرة قـــبل الميـــلاد، إلا أنه منذ القرن الأول الميلادى لم تعد تلك المراكز الفنية قـــادرة عـــلى المزيد من الابتكار وإنما استمرت فيها المظاهر الفنية بدون تجديـــد ثـــم مـــالت بعد ذلك إلى التدهور والتأثر بالعوامل الفنية الخارجية (العوامـــل الشرقية القوة) إلا أنه بالرغم من ذلك ظلت المثل الفنية إغريقية (المـــثالية). أيضـــاً فى العصـــر الرومانى ومن بعد هذه المراكز وخاصة الإسكندرية وإنطاكية انتقل التراث الهيلليني إلى الحضارة البيزنطية.

ثانياً: آسيا الصغرى

بـــرغم مـــن تواجـــد مقومـــات الحضارة الهللينستية فى بعض المدن الساحلية بآسيا الصغرى إلا أنه توجد أيضاً فى وسط شبه جزيرة الأناضول التراث المحلى وهو تراث تكون عبر القرون منذ ما قبل الحيثيين، ويظهر هنا التراث الفنى خاصة الميل لاستخدام الحيوانات كعناصر زخرفية خاصة شـــكل الأسد والنمر وهى عناصر زخرفية ظهرت أيضاً فى الفن اليونانى فى العصـــر الهللينســـتى. هـــذه العناصر الزخرفية انتقلت أيضاً فى الفن الـــبيزنطى خاصة فى مجال النحت سواء فى القسطنطينية أو بلاد اليونان واستمرت أيضاً حتى فى الفن السلجوقى فى القرن الثانى عشر الميلادى.

ثالثاً: روما وإيطاليا

بالــرغم من أن روما اعتمدت فى تكوين ملامح فنها فى البداية على الفن الإغريقى إلا أنه مع بداية العصر الإمبراطورى أصبح للفن الرومانى ملامحــه الخاصة خصوصاً فى مجال الصور الشخصية والنحت التاريخى ومــع ذلــك لم تحاول روما فرض شخصيتها الفنية على المراكز الأخرى الــتى خضــعت لها سياسياً. وعندما نقل قنسطنطين عاصمته إلى شواطئ مرمــرة فى ٣٣٠ ميلادى حمل معه جميع عناصر الفن الرومانى فالمبانى الــتى شيدت فى القسطنطينية شيدت على الطريقة الرومانية والتماثيل التى اقيمــت فى المديــنة كانت ذات طابع رومانى حتى القانون واللغة اللاتينية وجميــع مظاهر الحضارة الرومانية نقلها قنسطنطين إلى العاصمة الجديدة ولذلــك جاءت تسمية هذا الإمبراطور لعاصمته الجديدة باسم روما الجديدة مــتجاوبة مع المظهر الرومانى الذى اتخذته المدينة. بالرغم من ذلك فإن طــبيعة موقــع العاصمة حول هذا المظهر بحكم السيادة الخارجية للتكوين الإغــريقى لهــذا المكــان، ولذلك فإنه بدأ من القرن السادس تغلب اللسان الإغــريقى عــلى اللاتينى وفى القرن التاسع لم يعد أحد فى القسطنطينية يعــرف الــلغة اللاتينية حتى فى مجال الفن أخذت مظاهر الفن الرومانى تتقلص كالصور الشخصية الإمبراطورية وتتغير صور المسيح كشاب غير ملتحى مع التطور إلى الطريقة البيزنطية.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية

تستخدم كلمة سوريا من ناحية تراثها الفنى دون تحديد لهوية هذا الفن، ففى سوريا توجد المدن ذات التراث الهللينستى وعلى رأسها مدينة إنطاكية كمــا يوجــد بها أيضاً المدن الداخلية التى تقع على طرق القوافل و أهمها

مديـنة دورا أوروبــوس Dora Europos ثم يأتى بعد ذلك تراث المدن الداخـلية وهو تراث محلى نستطيع أن نقول أنه مضاد للتراث الهللينستى وهذا التراث المحلى هو الذى يجمع من الاتجاهات الفنية الثلاث نظراً لأنه هـو الـذى أثـر فى الفـن البيزنطى وهو التراث الذى يطلق عليه الفن السـريانى. هـذا الـتأثير يظهـر بـالذات فى مجالى التصوير الحائطى والفسيفسـاء وينعكس فى الاهتمام ليس بالجمال فى حد ذاته ولكن بالمعنى الـذى تعبر عنه الصورة أو الموضوع، معنى ذلك أن التصوير الفسيفساء الـبيزنطى والمـتأثر بـالفن السريانى يوضح عناصر ذلك الفن من خلال التصـوير بالوضع الأمامى وتكبير حجم الرأس بالنسبة للجسم نظراً لأنها مركـز الشخصـية بالإضافة إلى تكبير حجم الشخصية الأكثر أهمية. وقد ظهـر هـذا الاتجاه أول ما ظهر فى ضريح دقلديانوس واعتبر أنه تدهور لـلفن الكلاسيكى بينما الحقيقة أنه توضيح لتلك التأثيرات الشرقية إذ كانت تلك العناصر الفنية من مقومات الفنون القديمة فى جنوب العراق وسوريا، وليـس معنى ذلك أنها تأثير مباشر من تلك على الفن البيزنطى أنه يمكن التعـبير عنه من الحنين للماضى والذى يمكن أن نتلمس خطاه فى بالميرا ودورا أوروبـوس. هذا التأثير يظهر فى الفسيفساء والمنحوتات من القرن الـرابع إلى السـادس وهو الأسلوب الذى ميز الفن السكندرى خاصة فى مجـال نحت العاج كما أنه ظهر أيضاً فى التصوير الحائطى فى كبادوكيا وأرمييـنا مـنذ القرن التاسع كما يظهر أيضاً فى تصوير Miniaturism (ميـنياتوريزم) وهى الصـور مـع الكـتابات التى استمرت فى المشرق المسيحى حتى القرن الثامن عشر.

ولذلـك نسـتطيع القول أن الأثر الهللينستى والسريانى يعتبران من أقوى المؤثرات فى بلاد الفن البيزنطى وقبل الانتقال إلى مؤثر جديد يجب

أن نشير إلى مصر ففى الوقت الذى استمر فيه الأسلوب الهللينستى فى الإسكندرية حتى القرن الخامس يتطور أسلوب فنى خاص يعرف باسم الفن القبطى وهو فن يرتبط فى أصوله بالفن المصرى القديم بالإضافة إلى ما يظهر فيه من مقومات الفن الهللينستى والسريانى أى أن العناصر السامية قد وصلت إلى هذا الفن فى عمق الوادى عن طريق البحر الأحمر أو خليج السويس أو عن طريق الطرق التجارية منذ آلاف السنين.

خامساً: شمال بلاد النهرين

أن الحديث عن شمال بلاد النهرين نعنى به تلك المنطقة الشمالية التى يغلب على تكوينها الأحجار و العمارة بينما بالنسبة للجنوب حيث يكثر الطمى استخدم الطوب وليست الأحجار.

لقد كان شمال العراق موطناً للحضارة السامية الآشورية أما فى العصور الكلاسيكى فقد كانت مقسمة إلى قسمين شرقى وغربى واستمر فى الشرق منها الطابع السامى أما فى القسم الغربى فقد تأثر بالحضارة الهللينستية مع احتفاظه ببعض العناصر الشرقية. لذلك فهو يعد وسطاً بين السريانى والهللينستى بالرغم من خضوعه لسيطرة الدولة السلوقية.

معنى ذلك أنه فى القسم الشرقى فى مجال العمارة تظهر القباب المبنية بالعقود لكنها تغطى مبانى مستديرة وكذلك العقود المتتالية ذات الطابع الفارسى ولازالت توجد حتى الآن الحجرات المغطاة بقباب مبنية بالأحجار والتى أثرت بشكل مباشر فى العمارة البيزنطية.

ولا يقتصر التأثير الحضارى لهذه المنطقة فى مجال العمارة فقط ولكن أيضاً بالنسبة للنحت والعناصر الزخرفية المصاحبة للنحت البيزنطى.

سادساً: جنوب فارس (إيران- العَرَاق)

بالـــرغم مـــن أن السلوقيين استطاعوا فرض سيطرتهم على القسم الجـــنوبى فى بـــلاد النهرين وأنشأوا مدينة سلوقية وبالتالى أعطوا التراث الهللينستى إلى تلك المنطقة وأصلهم مقدونى يونانى غير أن هذا التراث لم يقــض نهائياً على العناصر الفنية الشرقية التى أخذت تتزايد. وبعد ازدهار الدولـــة السلوقية وازدياد تكاملها فى عهد الدولة الساسانية فى ٢٢٩ م على يـــد أردشير حاكم هذه الدولة تركزت الإقامة فى إشناو فى جنوب العراق وفى شمال فارس مثلما فى مدينتى شابور وبرسوبولس.

وقـــد صـــاحبت قيام تلك الدولة ازدهار ما يعرف باسم الفن الساسانى الذى حظى بانتشار واسع حيث أصبح أهم عناصر الفن الإسلامى لما كان لـــه الأثـــر الواضـــح فى تطور وليس تكوين الفن البيزنطى، هذا التأثير الساســـانى يظهـــر فى مجال النسيج والفخار والنحت والمعادن منذ القرن الخامس أو السادس الميلادى.

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزية الأناضول)

عـــند الحديث عن التأثير الإيرانى أى الساسانى فى الفن البيزنطى فالمقصود بذلك القسم الشمالى من إيران والذى ارتبط بالقبائل التركية التى تميـــزت فى مجـــال العمارة باستخدام القبة فوق مسطحات مربعة، أما فى ناحيـــة الـــنحت فإنه فضلوا النحت الواطئ الذى يميل إلى تغطية كل جزء متاح من الشكل المنحوت مع عناصر بنائية أو حيوانية.

أمـــا فى مجـــال التصـــوير فقد استخدمت نفس العنصر الزخرفية مع استعمال اللون الأسود فوق خلفية بيضاء ثم استخدمت بعد ذلك نفس اللونين

ونفـس العناصر الزخرفية في الطلاء بالمينا التي انتشرت بشكل كبير بعد ذلك.

هذه العناصر يمكن أن نقول أنها عناصر تركية انتشرت في العصور المـبكرة وبالـتالي تطورت هذه العناصر حسب المكان الذي انتشرت إليه وكان هذا الانتشار إلى جهة الغرب قد تم عن طريقين:

الأول: الشمالي الذي يمر على إيران إلى القوقاز ومنها إلى الشواطئ الشمالية للبحر الأسود وهنغاريا واسكندنافيا.

الـثاني: مـن إيران إلى الجزيرة العربية ومصر التي ظهر فيها الفن الساساني والبارثي.

لقد قام هذا الفن بدور ملحوظ في تكوين الفن البيزنطي وتجئ أهميته بعـد الفن الكلاسيكي إيماناً بمثاليته والفن السرياني بواقعيته، على أنه مع بداية العصر المسيحي أصبح من الصعب الفصل بين الأصول المختلفة إلا أن وصوله من شمال إيران إلى بيزنطة عن طريق سوريا والأناضول كان له أكبر الأثر في تأثير هذا الفن الإيراني التركي بالفن السرياني.

وعـلى ذلـك فإن الاتجاه الزخرفي في الفن البيزنطي قد وصل إلى بيـزنطة عن طريق الشرق أكثر منه عن طريق الغرب. على أي الأحوال يمكننا القول أن الفن البيزنطي هو مزيج بين فنون الشرق والغرب أي بين الإغـريق المعبرين عن الرقة والمثالية من جهة وبين الواقعية والقوة من جهة أخرى مع بروز الصور الشخصية الرومانية وتفضيل الوضع الأمامي وكـل العناصـر الزخـرفية من الشرق والأشكال الخرافية للفن الساساني والجمود من النحت الأناضولي.

كل هذه العناصر بقيت في خلفية الفن البيزنطي إلا أنه بالرغم من تلك العناصـر فإن الدور الأساسي في تكوين الفن البيزنطي يمكن تقسيمه بين

اليونان وسوريا ويمكن القول أن هذه البلاد لم تؤثر فقط على الفن البيزنطى بل أيضاً على فكره.

علـى أى الأحـوال فبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره فى تكوين الفن البيزنطى فهناك الدين المسيحى ذاته أيضاً الذى لعب دور رئيسياً فى هذا المجال. فمنذ عصر جستنيان حيث كرس هذا الإمبراطور جهوده الكبرى فى إنشاء العديد من الكنائس وكاتدرائيات فى الوقت الذى لم تحظ الأبنية الأخرى باهتمام الإمبراطور أو من جاءوا بعده.

ونفس الوقت أصبحت المناقشات الدينية تجرى فى الحياة اليومية بين عامة الشعب مما أدى إلى جعل الصفة الدينية تتغلب على ما عداها منذ القرن السابع وبالتالى صبغت كل الحضارة بهذه الصبغة ومما زاد من وقع التأثير الدينى تلك الاختلافات الدينية التى شغلت العالم المسيحى لمدة قرنين من الزمان لذلك لم يأت القرن التاسع وحتى القرن الثانى عشر إلا وأصبح الفن البيزنطى ذو طابع دينى صرف فى الوقت الذى أصبحت فيه الكتابات أيضاً ذات طابع عقائدى.

ولذلك يمكننا القول أن الديانة المسيحية ليست فقط أهم أسس الحضارة البيزنطية بل أيضاً أهم عناصر تكوينه فالدين يشكل أهم ملامح الفن البيزنطى، فالفن البيزنطى لم يعكس الحوادث التاريخية والسياسية ولكنه عكس فقط المعتقدات الدينية.

الأجزاء المعمارية للكنيســة

ســبق الإشارة إلى العناصر التى أثرت فى تكوين ما يعرف باسم الفــن الــبيزنطى والــتى يمكن القول أنها عناصر متعددة وإن كان يمكن الــتفريق فيما بينها فى المراحل الأولى لهذا الفن إلا وأنه بعد اكتساب الفن البيزنطى ملامحه الرئيسية تلاشت هذه الأصول فى اللغة الجديدة لهذا الفن ولا شك أن الحديث عن الفن البيزنطى لابد وأن يتناول العناصر المميزة له ويقصد به العمارة والنحت والتصوير ثم مجموعة الفنون الصغرى.

ونظــراً لأن طبيعة المسيحية كانت تستلزم أماكن تمارس فيها طقوس هــذه الديانــة الجديدة لذلك فإن الحديث عن الفن البيزنطى يستوجب أولاً الحديث عن العمارة وبالذات عمارة الكنائس لخدمة الدين الجديد بمعنى أو بآخــر وحقيــقى أن العمارة لم تقتصر على عمارة الكنائس وهناك المبانى العامــة الأخــرى والقصــور والمــنازل والمقابر، إلا أن التحديد الحقيقى والملامــح الجديــدة للفن البيزنطى ظهرت بالذات فى الكنائس نظراً لأن احــتياجات الديــن الجديــد استوجبت متطلبات خاصة فإن عمارة الكنائس جــاءت لتلبية المتطلبات. ولذلك فالعناصر المعمارية للكنائس تختلف مثلا عــن العناصــر المعماريــة للكنائس حالياً ويمكننا القول فإنه مهما تعددت أشــكال الكنائس البيزنطية فإن العناصر التى تكونت منها تلك الكنائس هى الآتى:

أولاً: الفناء الخارجى Atrium

وهــو فناء واسع غير مسقوف محاط من ثلاث أو جميع الجهات بــ Porticus الــذى يكــون إما من طابق واحد أو طابقين، هذا Porticus

مفتوح من الخارج أو معلق بجدار وعند تواجد فتحات فى هذا Porticus وهى المسافات بين الأعمدة منذ توجد بها حواجز خشبية تفصل الـ Porticus عن Atrium دائماً يتواجد Atrium أمام مدخل الكنيسة ويلاحظ أن الاختلافات فى Atrium بين الكنائس يتحدد من وجود الجناح الشرقى للـ Porticus أو شكله أو عدم وجوده تماماً.

ومنذ البداية كان دائماً مدخل الكنيسة من الجهة الشرقية يقابلها الهيكل وهو آخر من جزء من الكنيسة فى الجهة الغربية ولقد ظهرت نظريات تحاول تفسير تخصيص الجهة الشرقية كمدخل للكنيسة لأنه تأثير فى العبادة المازية وهى عبادة تقديس الشمس إلا أنه ليست هناك ما يؤيد وجهة النظر هذه. ويمكن تفسير تحديد الجهة الشرقية للكنيسة فإنه تطبيق عملى لما توصل إليه المعماريون خلال العصر الإمبراطورى حيث كانت البازيليكات يحدد مدخلها من الجهة الشرقية.

ففى الكنائس اليونانية نجد أن Porticus يمتد فى ثلاث جهات فقط أما الجهة الرابعة وهى الشرقية المواجهة لمدخل الكنيسة فإن لا يوجد الـ Porticus وإنما يوجد بدلاً منه حائط به بابان جانبيان يؤدى إلى مدخل الكنيسة.

بالنسبة للكنائس فى روما وسالونيك وفلسطين نجد أن الـ Porticus يمتد فى أربع جهات وفى كنائس آسيا الصغرى كان الـ Porticus فى الجهة الشرقية على شكل جدار مثلما فى الكنائس اليونانية إلا أن كنائس آسيا الصغرى تشمل على ممر يفتح من جهة على Atrium بفتحات واسعة ويفتح فى الجهة المقابلة على صالات الكنيسة بواسطة أبواب ضيفة. يوجد فى وسط Atruim فى العادة Kantharos أى حوض التعميد وأحياناً يوجد بدلاً منه نافورات كما أن بعض الكنائس تحول الـ Atrium

إلى حدائق وكذلك أطلق عليه لفظ Paradisus وأمام الـ Atrium يوجد أحياناً Propilo وهو مدخل معمد وهو الجزء المعمارى الذى كان يسبق المعابد الكلاسيكية، أما بالنسبة للكنائس فلم يكن له أى وظيفة إلا إضفاء مظهر فخم على واجهة الكنيسة.

ثانياً: الصالة المستعرضة Narthex

وهو مأخوذ من الكلمة اليونانية ναρθηξ وهو لفظ يعنى صالة مستعرضة ويجب ألا نخلط بينها وبين الـ Porticus الشرقى، فالـ Narthex يلاصق مباشرة واجهة الكنيسة فإذا كانت واجهة الكنيسة تفصل هذا Narthex عن الصالات الداخلية للكنيسة أطلق عليه اسم Narthex خارجى أما إذا كان الجزء الإبتدائى للكنيسة أو الأمامى من الصالات أى أنه لا يتواجد خارج الكنيسة فقد أطلق عليه Narthex داخلى. ومن الناحية المعمارية فالـ Narthex ذو أشكال أما أن يكون صالة مستعرضة واحدة أو مركبة إما عبارة عن صالتين مثلما فى كنيسة أياصوفيا وفى الغالب تكون الجدران القصيرة للكنيسة مستوية ولكن فى بعض أديرة مصر نجد أن هذين الجدارين محدبين. فى العادة يكون اتساع صالة Narthex مثل اتساع الصالات الصغرى للكنيسة ذاتها وتتصل الـ Narthex بصالات الكنيسة بواسطة أبواب أو حواجز خشبية أو أعمدة. وكانت وظيفة الـ Narthex كمكان لتواجد المبتدئين فى العبادة المسيحية أو النادمين أو كبار المؤمنين من المسيحيين إلا أنه ومع ابتداء القرن السابع عندما استقرت نهائيا الديانة المسيحية استخدم Narthex فى أغراض أخرى مثلاً كمكان للركوع قبل الدخول إلى الكنيسة للاشتراك فى الطقوس الدينية.

ثالثاً: واجهة الكنيسة

كانت الواجهة فى الكنائس القديمة غاية فى البساطة من الناحية المعمارية ففى الجزء الأسفل من تلك الواجهة باب أو ثلاثة أبواب تستخدم كمدخل للكنيسة بينما من أعلى توجد نافذة كبيرة وأحياناً أيضاً فتحتان جانبيتان لإعطاء الضوء للداخل وذلك فى حالة وجود ثلاث صالات داخلية. فى بعض المناطق وخاصة فى الشرق كانت تتواجد على الواجهة بعض الكرانيش وبعض الزخارف الحلزونية البارزة وفى الكنائس التى يوجد بها Atrium وNarthex تقتصر الواجهة فقط على الجزء العلوى والنوافذ وأيضاً فى الجمالونات التى تحدد أعداد الصالات الداخلية.

رابعاً: الصالات الداخلية Navate

وهى تكون جسم الكنيسة ذات وهى مخصصة لتواجد المؤمنين وليس هناك قاعدة ثابتة لشكل الفاصل الذى يفصل بين تلك الصالات وبين الجزء الأخر من الكنيسة وهو Presbiterion فأحياناً يكون الفاصل على هيئة حاجز خشبى وأحياناً على هيئة عقد وذلك عند تواجد الصالة المستعرضة. بعد ذلك هناك عدد من الصالات فى العادة فردى ١، ٣، ٥، ٧، ٩ إلا أن عدد الكنائس التى تحوى سبع صالات قليل للغاية كما وأنه من النادر وجود كنائس بها تسع صالات إذ أن العدد الشائع هو ثلاث فقط وفى هذه الحالة نجد أن الصالة الرئيسية الكبرى هى الصالة الوسطى وعلى جانبيها الصالتان الأصغر حجماً، الفاصل بين كل صالة وأخرى يكون من الأعمدة أو الدعامات التى تحمل العقود. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر فى كنائس الشرق وكنائس Ravenna عنصر معمارى جديد انتشر بعد ذلك

وأصبح الجزء المسمى Lubrino وهو عنصر معمارى استخدم كحلقة وصل بين تاج العمود والعقد وهو يعطى رشاقة لهذا القطاع المعمارى وفى العادة كان يوجد فوق Lubrino منظر الصليب أو اسم الشخص الذى بنى الكنيسة، كذلك يلاحظ أنه فى العمارة المسيحية فضل استخدام الدعامة عن العمود نظراً لعدم توفر المرمر دائماً لعمل الأعمدة ولأن الدعامات تتحمل أكثر ثقل سقف المبنى بالإضافة إلى أن استخدام الدعامات يقلل بقدر الإمكان عدد الأعمدة بتضخيم حجم الدعامات وذلك لإتاحة الفرصة للمؤمنين لمتابعة الطقوس الدينية.

فى كنائس القرن الرابع كانت النسبة محفوظة بين اتساع الصالات الصغرى بالنسبة للصالة الوسطى هذه النسبة هى ١- ٢ أما خلال القرن الخامس لم تحتفظ الكنيسة البيزنطية بهذه النسبة إذ أصبحت تلك الصالات الصغرى أضيق قليلاً فقط من الصالات الكبرى. وبالنسبة لسقف البازيليكا نجد أنه فى الكنائس التى ترجع إلى القرون الأولى كان السقف فى العادة من الخشب ومغطى بالآجور (القرميد) وفى معظم حوض البحر الأبيض كانت الكنائس فيه تستخدم عوارض خشبية توضع على شكل المقص المعمارى Pediment وكانت هذه العوارض الخشبية تترك أحياناً مزينة من الداخل وأحياناً أخرى كانت تغطى بطبقة جصية وتزين بمربعات مذهبة ولكن بعد ذلك انتشر استخدام القباء والقباب ابتداء من القرن الخامس ولقد فرض استخدام القبة حلول معمارية أخرى، بالنسبة لإضاءة الأماكن الداخلية من الكنيسة فإننا يمكننا ملاحظة مدى الاهتمام بإعطاء أكبر قدر من الضوء إلى داخل الكنيسة عكس المعابد الوثنية لذلك كانوا يستخدمون عوارض مرمرية فى فتحات النوافذ تغلق بالزجاج الملون أو لوحات من المرمر، هذا العدد يختلف من كنيسة لأخرى حسب مساحتها كما وأن

إضـــافة طابق علوى فوق الصالات الصغرى استتبع عدد أكبر من النوافذ عـلى أشـكال مستديرة، فى الليل كانت الكنيسة تضاء بمسارج تتدلى من الصفوف ومن الجدران ومن العقود كذلك كانت توجد شمعدانات ذات فرع واحد أو أكثر لتزين المذبح.

خامساً: الصالة المستعرضة الصغرى Transetto

فى العـادة نجـد أن صالات الكنائس الأولى تمتد بطول المبنى حتى قـرب Abside أو المحراب ألا أنه فى بعض الكنائس يتوقف امتداد تلك الصـالات عند حد معين ليبتدأ عندها صالة مستعرضة مكونة مع صالات الكنيسـة شكل حرف T وهو رمز الصليب، فى المسيحية يطلق على هذه الصالة المستعرضة Transetto وهى تحتل عرض كل المبنى وتنتهى عند حنيـتيها الصـغيرتين بجدران مستوية إلا أنه فى بعض الأحيان تأخذ هذه الجدران الشكل المحدب وتتخذ شكل محاريب.

ويمكن تقسيم Transetto من حيث شكلها إلى قسمين:

أولاً: Transetto مسـتقل بمعنى أن صالات الكنيسة يتوقف امتدادها عند حدود صالة Transetto وفى هذه الحالة تكون تلك الصالة المستعرضة إما مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وذلك بواسطة الأعمدة والأقواس.

ثانياً: Transetto غير مستقل وهو عندما تمتد الصالات والأعمدة ملتفة حولهـا لـكى تمـر أمام Presbiterion مثلما فى كنيسة القديس أبو مينا بالقـرب مـن الإسكندرية ومن الملاحظ أن النوع الأول أكثر انتشاراً من النوع الثانى الذى يظهر فقط فى الشرق.

سادساً: منصة الشمامسة Presliterion

هذا الاسم مأخوذ من الكلمة اليونانية πρεσβυτερος ويعنى الحيز المحصور بين المحراب أو Abside والصالات، هذا المكان مخصص لتواجد الرئيس الدينى للكنيسة والشمامسة الذين يقومون على الشعائر الدينية. ومن الملاحظ أن Presbiterion يرتفع مستواه عن مستوى الصالات بدرجة أو أكثر لإتاحة الفرصة للمصلين لرؤية الشعائر الدينية. وهذه المنصة Presbiterion تحاط بحواجز تفصلها عن بقية الكنيسة وتتكون من المذبح Altare والهيكل Abside وكرسى القسيس Cattedra بالإضافة لكراسى الشمامسة وكذلك Crista.

المذبح Altare

وهو أهم جزء فى كل المجموعة المعمارية التى تتكون منها الكنيسة فعليه تقام الطقوس الدينية الخاصة بالعشاء الأخير.

تنقسم أشكال المذبح إلى أربعة أشكال:

١- مذبح على شكل مائدة ويتكون من لوحة مرمرية كبيرة تعتمد على دعامة وسطى أو على أربع أو أكثر من الدعامات الجانبية وبعض الدعامات تتضاعف عندما تكون تلك اللوحة على شكل حدوة حصان وهذا الشكل منتشر جداً فى الشرق لتشابهه مع المائدة التى كانت موجودة فى العشاء الأخير.

٢- أحياناً يكون المذبح على شكل كتلة صماء من المرمر أو من الحجر أو من أى مواد أخرى وأحياناً تكون هذه الكتلة المصمتة كقاعدة لمائدة توضع فوقها وقت اللزوم.

٣- مذبح على شكل تابوت أو صندوق فيكون المذبح عادة من المرمر أو الحجـر أو مـن المونـة ومغطى بالمعادن الثمينة (ذهب فضة وأحيانـاً برونـز). وكانت هذه المذابح إما ثابتة أو متحركة حيث كانت الأخيرة من الخشب.

٤- ابـتداء مـن القرن الخامس تحول المذبح إلى مقبرة تحوى رفات الشـهداء فى سـبيل الديـن الجديد جاعلين من ذلك المذبح مقبرة المسيح نفسه لأن هذه الرفات تحيل الأعضاء الحية للسيد المسيح، فى حالـة المذبـح المبـنى على شكل كتلة صماء نجد أنهم كانوا يحفـرون فيـه حفرة تكون لاحتواء رفات الشهداء بينما فى حالة المذبـح الذى يكون على شكل تابوت أو صندوق فقد حفظت فى داخله رفات الشهداء. أما بالنسبة للمذبح على شكل مائدة فقد كانت رفـات الشـهداء تحفظ فى حفرة مستطيلة أو على شكل صليب محفورة فى الأرض تحت المذبح ومغطاة بلوحة مرمرية.

المحراب أو الهيكل Abside

وهـو الجـزء الأخيـر من الـ Presbiterion فى الكنائس العامة وحقيـقى أن عنصـر المحـاريب وجد أيضاً فى العمارة الوثنية سواء فى البازيـليكات أو فى المعـابد إلا أنـه استخدم أيضاً فى الكنائس المسيحية لاحـتواء كرسى الأسقف الذى كان يوجد فى وسط التجويف والمحاط من الجانبين بكراسى الشمامسة الذين كانوا يجلسون على جانبى الأسقف ونظراً لأن الأسـقف حسب العقيدة المسيحية يمثل المسيح نفسه فوق الأرض بينما بقيـة الشمامسـة تمثل المساعدين له، لذلك فإن هذا الجزء المعمارى يمثل الكنيسـة نفسها بمعناها المعنوى ومعظم الكنائس بها Abside أو محراب

واحـــد يتطابق مع الصالة الوسطى إلا أن بعض الكنائس الأخرى بها ثلاثة محاريب واحد كبير فى الوسط واثنان على الجانبين، فى العادة يكون شكل المحراب نصف دائرى وفى الغالب نجده بارز فى الحائط الخارجى إلا أنه فى قـــليل من الأمثلة نجد أن الجدران الخارجية للمحراب مستقيمة وليست بـــارزة وفى قليل من الأمثلة يتخذ المحراب الشكل الثمانى كما أنه لا توجد دائمـــاً نوافـــذ مفتوحة فى المحراب وفى حالة وجودها يكون عددها فردى كذلك فإنه من النادر تواجد عناصر زخرفية معمارية فى الجدار الخارجى لـــلمحراب، أمـــا الجـــدر الداخلى فإنه من أكثر الأماكن الذى تتواجد فيه الـــزخارف والصـــور المرســـومة التى تمثل مشاهد من الديانة المسيحية وخاصة صورة المسيح كطفل أو المسيح المكتمل الرجولة.

قوس النصر

أحيانا وفى الكنائس الكبيرة كان يتقدم الجزء المقدس قوس كبير، كان الهدف منه دينياً إضفاء المزيد من المهابة على هذا الجزء المقدس، كما أنه جماليـــا كان يستخدم كأرضية لموضوعات رائعة من الفسيفساء، ومعماريا كـــان يعتـــبر عنصـــرا معماريا يساعد على الترابط بين الأجزاء الطولية والعرضية من المبنى.

الإضاءة داخل الكنيسة

بالنســـبة للإضـــاءة داخـــل الكنيســـة نهارا كانت عن طريق النوافذ المستطيلة أو المربعة أو التى تأخذ شكل نصف دائرى فى الجزء العلوى.

وقـد اهـتم المعمـاريون بإدخـال أكبر قدر ممكن من الضوء داخل الكنيسة. وفى الكنائس الضخمة كانت تستخدم أحياناً عوارض مرمرية فى فتحات النوافذ، وعادة ما كانت تغلق هذه الفتحات تبعاً لحجم الكنيسة.

وفى حالـة إضافة طابق علوى للكنيسة والذى كان مخصصا للسيدات فتحت أيضاً نوافذ لإضاءته.

أما فى الليل فقد أضيئت الكنائس بالمسارج التى تتدلى من السقف ومن الجدران ومن العقود هذا بالإضافة إلى الشمعدانات ذات الفرع الواحد والتى توضع عادة كانت على المذبح.

مواد البناء المستخدمة فى الكنائس

فى الكـنائس الغربية انتشر استخدام الطوب الملتصق بالمونة وقد تبع ذلـك تغطيـة الجـدران بالمصيص أو الفرسكو أو بصفوف من اللوحات المرمرية.

أمـا فى الكـنائس الشرقية فقد انتشرت الأحجار فى بناء الكنائس وقد استلزم ذلك استخدام الدعامات أحياناً أكثر من الأعمدة لتحملها الكبير لثقل الأحجار.

مواد وطرق البناء البيزنطية

فى العصـر البيزنطى كان يعتمد أسلوب البناء على عناصر محلية قد تختلف من مكان إلى آخر وأيضاً من قرن إلى قرن. هذه العناصر تنحصر فى نوع أو مواد البناء طبقاً لبعض التقاليد المتبعة والتكنيك المستخدم.

انقسمت طرق البناء فى العمارة البيزنطية إلى نوعين:

١- **طـريقة Ashlar**: وهى منتشـرة فى مـنطقة سوريا وفلسطين وأرمينيا أكثر من انتشارها بصورة عامة فى آسيا الصغرى.

٢- **الطريقة الثانية:** وهى مستخدمة فى القسطنطينية والساحل الشرقى لآسـيا الصغرى وإيطاليا والبلقان والتى كان يستخدم فيها الطوب المحـروق والـرمل، وكـانت هذه الطريقة تعرف باسم الطريقة البيزنطية.

كـانت هـذه الطريقة الأولى تستخدم فى بناء الحوائط ولكن بالنسبة للأسـقف كـانت نادرة الاستخدام بحيث استخدمت فى المساحات الواسعة المـبانى المبنية بطريقة Ashler ومواد أخرى فى الأسقف مثل الخشب أو كتل حجرية.

أما الطريقة الثانية وهى ما عرفت بطريقة البناء البيزنطية وقد كانت تـتكون أساساً من حائطين متقابلين من كتل حجرية تأخذ أشكالاً مربعة أو مثمنة تملئ الفراغ بين هذين الحائطين بمجموعة كبيرة من الرمل المخلوط بالمونة وعندما يصل البناء إلى عدة أقدام كان يتبع هذا الجزء جزء أصغر يكـون من عدة صفوف من الطوب brick غالباً خمس صفوف وتتكرر هذه العملية حتى يتم بناء الحائط كله.

حجم الطوبة فى العمارة البيزنطية عموماً وفى القسطنطينية خصوصاً تكاد أن تكون مربعة يصل إلى ١٤-١٥ بوصة أما السمك فهو من ½ ١ إلى ½ ٢ بوصـة وهى بذلـك أكـبر مـن الطوب المحروق أو الطوبة الرومانية.

وقـد زاد حجـم الطوبـة إلى ضعف ذلك الحجم السابق فى الأماكن الواسعة كالعقود وكانت تختم الطوبة البيزنطية وهذا دليل على أنها كانت تتـبع رقابة معينة وإن كان لم نصل الآن إلى حل رموز هذا الختم إلا أنه ومـن المؤكـد كان يحمل اسم المصنع المنتج أو المواصفات القياسية لهذا الطوب.

هذا بالإضافة إلى أنه أحياناً نجد مجموعة من المبانى التى بنيت كلها من الطوب لأن الجزء السفلى من المبنى كان مبنياً بالحجر، أما العلوى فقد كان يُبنى كله من الطوب ولكن الطريقة الأكثر استخداما هى طريقة الطوب المحروق والرمل. على أى حال وكما يبدو أنه ليس هناك قواعد محددة كان لابد للمهندس أن يلتزم بها.

حاول البعض الاعتماد على سمك هذه الحوائط كوسيلة من وسائل التأريخ للمبانى البيزنطية المختلفة ولكن لم تكن قاعدة وقد يختلف هذا السمك من بناء لآخر من نفس الفترة.

من الناحية الظاهرية قد تشبه المبانى البيزنطية المبانى الرومانية ولكن فى الحقيقة هناك فرق بين الاثنين، فالمبانى الرومانية كانت تعتمد أساساً على الملاط الأسمنتى كما كانت قطع البناء متجانسة كما أن الواجهة كانت تتكون من طبقة عميقة يمكن أن تزال دون أن تحدث أى ضرر فى المبنى، أما فى المبانى البيزنطية فكان الأساس هو الرمل.

الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنسية

"الكنيسة" هو لفظ معرب أصلها "كنشت" عربها العلماء العرب ومنهم العباس بن مرداس.

وقد اختلف العلماء عن أصل هذا المبنى فقد رأى البعض أن تخطيط البازيليكا المسيحية الأولى لابد وأنها منقولة من البازيليكات الرومانية إلى العمارة المسيحية، فنحن بالطبع هناك تشابها بين البازيليكا الوثنية والمسيحية فكلاهما كان ينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية كان الغرض منه اجتماع عدد كبير من الناس. فلابد أن البيزنطيون قد استفادوا من خبرة من سبقوهم فى تهيئة المكان المناسب الذى يضم أكبر عدد ممكن للاجتماعات.

وهناك رأى آخر أن أصل البازيليكا المسيحية من الـ Domus Dei أو بيت الله، وهذا اللفظ أطلقه المؤرخون على الكنائس الأولى والتى كانت تقام فى المنازل الخاصة والتى استخدمت بكثرة فى العبادة وعقد الاجتماعات الدينية فى فترات الاضطهاد الدينى والتى كانت عبارة عن فناء محاط بالأعمدة وكان يستخدم للصلاة. وقد عثر على منزل فى مدينة الصالحة بسورية يرجع إلى منتصف القرن الثانى وكان يستخدم فى الصلاة.

وكان نظام المنازل الخاصة لا يتسع لأعداد كبيرة من المجتمعين وعلى ذلك فالاحتمال ضعيف أن تكون البازيليكا المسيحية قد تأثرت بنظام البيوت الخاصة.

وهناك نظرية تربط بين البازيليكا والمقابر الأرضية، فمنذ القرن الثانى والثالث الميلادى حظيت المقابر الأرضية التى دفن فيها شهداء الدين المسيحى بعناية خاصة وكان يقصدها الكثيرون فى المناسبات الدينية والأعياد وذكرى الاستشهاد ويقيمون فيها بعض الطقوس الدينية. وقد أطلق عليها لفظ (Martyriun) أى مكان الشهيد.

وقد عثر على بعض المقابر ومن أهمها المقبرة التى تقع أسفل الأرض (Crypt) فى كنيسة القديس بطرس فى روما. وهى عبارة عن حجرة بسيطة مستطيلة نحتت فى أحد جوانبها حنية لتحديد الاتجاه وأقيم أمام الحنية هيكل صغير يقف فيه رجال الدين لتأدية الصلاة.

وبذلك نستطيع القول أن أقرب هذه النظريات إلى الوضوح والمنطق هو تأثر البازيليكا المسيحية الأولى بتخطيط وأغراض البازيليكا الرومانية.

أشكال الكنائس

تعـددت أشـكال الكنائس ما بين طولية ومركزية والأخيرة يندرج تحتها عدة أشكال منها أشكال دائرية أو مضلعة أو Polibati أو صلبة أو مختـلطة، والفـارق الرئيسى بين كلا الشكلين الطولى والمركزى أنه فى الشكل الأول تنظم أجزاء الكنيسة على محور واحد وتتعدد السقوف ما بين مسطحة أو قبوية أو مقببة.

أمـا الأشـكال المركزية فإن القبة هى العنصر السائد فيها فقط وفيها يكون نقطة المركز هى الأساس الذى ينظم حول أجزاء الكنيسة.

أولاً: الأشكال الطولية

وهى الكنائس التى تأخذ شكل مستطيل حيث يكون الضلع الشرقى الغـربى أطول من الضلع الشمالى الجنوبى، هذا النوع من الكنائس يطلق عـليه اسـم بازيـليكا، وأبسط شكل للكنائس الطولية هى البازيليكات ذات الصالة الواحدة والتى تأخذ شكل مستطيل والتى يسبقها فى العادة Atrium و Narthex وتنتهى بالمحراب.

أمـا أشكال الكنائس الأكثر تعقيدا من السابقة هى تلك التى تتكون من أكثر من صالة وعدد الصالات عادة فردى والعدد الثلاثة هو الأكثر شيوعا ويحيـط بالكنيسـة من الخارج مبانى أخرى مختصصة لأغراض دينية أو جماعية وخاصة مجموعة المؤمنين.

وتكـون جدران الصالة الوسطى عادة من أسفل من أعلى مكونة من دعامـات أو أعمـدة وأن كـانت الدعامات مفضلة أكثر من الأعمدة لأنها تتحمل اكثر ثقل الجدران العليا والسقف وبالتالى لا يحتاج المهندسون إقامة

العديـــد مـــن الدعامات بعكس الأعمدة التى تتحمل كثيراً ولذلك تقام الكثير مـــنها حـــتى لا ينهار السقف ونظراً لأن الاتجاه العمومى فى الكنائس هو إتاحـــة أكـــثر مســـاحة خالية لإعطاء الفرصة للمسيحيين لمتابعة الطقوس الديـــنية الـــتى تقام فى Prosbeterion لذلك فضلت الدعامة ولتحقيق ذلك الغرض فضلت الأقواس أى العقود عن الـــ Architrave نظراً لأن العقود تقـــلل أيضاً من ثقل الجدران المحمولة على دعامات أو أعمدة لأن فتحات هـــذه العقود واسعة. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر عنصر معمارى جديـــد هو الـــ Pulvino الذى كون حركة الوصل بين العقد والدعامة أو العمود مما أضاف للعقد رشاقة أكثر من ذى قبل.

توجـــد الصالة العرضية فى بعض الكنائس وهى الصالة التى تتواجد أحياناً وتفصل ما بين الـــ Navate والـــ Prosbeterion ولقد أدى تواجد هـــذه الصالة العرضية إلى وجود قوس ضخم يطلق عليه قوس النصر فى نقطـــة تقاطع الصالات الطولية مع الصالة العرضية وفى حالة عدم تواجد Transetto كـــان هـــذا القوس يتواجد أمام المحراب أو Abside. ولقد استخدم هذا القوس لتدعيم الجدران الجانبية خاصة فى الكنائس الغربية أو الكـــنائس الشرقية فى الأناضول وسوريا الجنوبية حيث كانت الأحجار هى المادة المستخدمة فى البناء فإن ثقل السقوف والجدران العليا استلزم تواجد عناصـــر معمارية عرضية لتربط الجدران الجانبية مثل عقود من الحجر تســـتند على دعامات قوية تتقابل مع الدعامات المستخدمة لفصل الصالات عن بعضها وبالتالى تتحقق عملية الترابط.

عـــلى العمـــوم وإلى جـــانب الهدف المعمارى الذى استخدم من أجل أقـــواس النصـــر هـــذا فإن المساحة المتاحة فوق هذه الأقواس استخدمت لعرض مواضيع دينية مرسومة أو من الفسيفساء.

بالنسبة للمواد البنائية فى الكنائس: يمكن ملاحظة هذه المواد فى الكنائس الغربية عن الكنائس الشرقية.

فى الكنائس الغربية: نجد أن مادة البناء هى الطوب ملصق بواسطة المونة.

فى الكنائس الشرقية: كانت الأحجار هى المادة المستخدمة لبناء الكنائس.

فى كنائس الغرب حيث استخدم الطوب فى البناء استتبع هذا طلاء الجداران الداخلية بالمصيص وأحياناً كانت الجدران تغطى بطبقة من الطوب المنتظم الشكل، وقد ساعد استخدام الطوب فى البناء على إضافة عناصر معمارية زخرفية كالكرانيش القائمة تحت السقف المثلث الشكل أو أفاريز تحيط بالأبواب أو أشكال زخرفية أخرى مثل الصلبان أو الحلقات المعلقة.

أما فى الكنائس الشرقية قد استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الدعامات والأعمدة بالتناوب لكى تستند العقود التى تحمل القباء، أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد فى الواجهة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمول على دعامات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطوليين مقصورات معمدة Edicole. ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها أما قباء أو قباب التى يسهل إرسائها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فُضِل فى الشرق كنائس النوع الثانى ويقصد به الكنائس المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة كنائس مختلطة أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

ثانياً: الكنائس ذات الشكل المركزى

رأينا فى الكنائس الطولية أن الأجزاء التى تتكون منها الكنيسة مثل الـ Porticus و Atrium و Navate و Prosbeterion موزعة على محور طولى. أما بالنسبة للكنائس المركزية فنجد أن هذه الأجزاء المعمارية موزعة حول نقطة مركزية وأنها ذات خطوط دائرية بدلاً من المستقيمة مثلما كان الحال فى الكنائس الطولية.

من الصعب تحديد أشكال الكنائس المركزية ولكن يمكننا القول أنها إما أن تكون مبانى مستديرة أو مضلعة أو Polibati أو ذات طابع مختلط أو كنائس صليبية الشكل. إلا أن الطابع المميز لكل هذه المبانى أو الكنائس المركزية هو تواجد القبة.

ويرجع أصل هذه الكنيسة المركزية بدون شك إلى عصر متناهى فى القدم مثل الأكواخ الفيوليتية والمقابر الكريتية والميكينية، كل هذه النماذج تطورت من التجارب المعمارية الكثيرة خاصة خلال العصر الرومانى الذى فضل المبانى المركزية أكثر من العالم الهللينستى. ومن العالم الرومانى اكتسبت القبة أيضاً مظهراً معمارياً رائعاً حيث انتقلت على الشرق الذى شهد مولد هذا التطور المعمارى فى فجر التاريخ.

إذن فالتغير الجوهرى الذى أحدثه العالم الرومانى بالطريقة التنفيذية لبناء القبة بواسطة العقود والقباء ذات المخروطات المتشعبة تناولته بيزنطة وركزت اهتمامها حول الصلة بين القبة وما تحتها وخلق المقرنصات المستقلة وتحقيق الخلط بين المبانى الطولية والمركزية التى ميزت الكنيسة البيزنطية.

١- مبانى دائرية ومضلعة

أبسط الأمثلة على المبانى الدائرية والمضلعة هى تلك المبانى التى لا يوجد بها تقسيم داخلى حيث تستند القبة مباشرة على الجدران، ومن أمثلة تلك المبانى ضريح القديسة هيلين من القرن الرابع فى روما وضريح قنسطنطين والملحق بكنيسة الرسل بالقسطنطينية والمبنيان المستديران لكنيستى St. Andrea ، Petronilla من القرن الرابع/الخامس وكذلك الكنائس المضلعة الثمانية الأضلاع والملحقتان بكنيسة القديس سان لورانسوا بميلانو.

وابتداء من القرن الخامس بدأت المبانى المركزية تستخدم كقاعات دينية مع إضافة محاريب لإظهار الوجهة الشرقية بها. وأحسن مثال على ذلك يظهر فى كنيسة القديس جورج فى سالونيك حيث فتح فى القبة لأول مرة ثمان نوافذ بينما احتوت كنيسة سان جريجوريو فى ميلانو على مشكاوات نصف دائرية ونصف مستطيلة بالتناوب.

أما كنيسة القديس St. Gereone و Colonnia بألمانيا فيلاحظ أن قاعاتها بها أكثر من مركز ويحيط بالقاعة حنيات نصف مستديرة ويسبق القاعة ذاتها Atrium يأخذ جانبيه القصيران شكل الحنية.

كل الأمثلة السابقة كانت من المبانى المركزية البسيطة أى التى لا تحمل أى تقسيم داخلى. أما بالنسبة للمبانى المركبة فنجد أنها تتكون من حلقتين الداخلية وهى التى تحمل السقف أما الحلقة الثانية فهى الخارجية والتى تحصر بينها وبين الحلقة الأولى ممر. مثال على ذلك المبنى الذى أقامه قنسطنطين فى ٣٢٦ – ٣٣٥ فى أورشليم. هذا المبنى به ثلاث حلقات متداخلة أصغرها وهى موجودة بالداخل وبها الكهف المقدس. ولا شك أن

هـذا المبـنى كان نموذجاً لهيكل القيامة فى أورشليم، ومثل مقبرة العذراء بأورشليم من القرن الخامس ومثل كنيسة أم الإله Theotokos من القرن الخـامس بفلسـطين، وهـذه الأخيرة بها أربع قاعات، بها محاريب بينما محـراب القاعـة الرئيسية محاط من الجانبين بمبانى جانبية وهو نموذج يتكرر فى المبنى المثمن بـ Niraye ، ثم المبنى المستدير بـ Perugia.

٢- مبانى تتبع المبانى المركزية Polibato

هى مجموعـة مـن الكـنائس ذات شكل طولى ومضاف إليها ثلاثة محـاريب نصف مستديرة على شكل صليب أو أربعة محاريب على شكل وردة. وفى الحالـة الأولى أو الثانية استخدمت هذه المحاريب كسنادة للقبة نفسها وفى نفس الوقت أضفت اتساعاً على المكان من الداخل.

وهـناك أيضاً أمثلة على هذه الكنائس الطولية ولكن بإضافة محرابين بشـكل نصـف مسـتدير أى أنها Polibato ويمكن أن تأخذ كمثال لذلك الكـنائس ذات الصلة Transitto المحدبة الجدارين. ويمكننا ملاحظة أن طـراز الأبنية ذات الثلاث محاريب تتواجد بكثرة فى الأضرحة وأحواض الـتعميد وكذلـك وجدت بكثرة فى الأبنية الرومانية من العصر الرومانى الإمبراطورى ملحقة بمبانى أخرى. وكذلك يمكننا ملاحظة تواجد المحاريب على شكل ثلاث ورقات مكونة Prosbeterion وملحقة بالمبنى البازيليكى مثلما فى كنائس سوريا والعراق ومصر فى الديرين الأبيض والأحمر وفى فلسـطين حيـث لم يقتصر الأمر على تشكيل الـ Prosbeterion بشكل الـثلاث ورقات وإنما أيضاً تحديب الصالة العرضية الـ Transittoمثلما فى البازيليكا الجستنيانية فى بيت لحم.

إلى جـــانب المحـــاريب المشكلة على شكل ثلاث ورقات يوجد أيضاً محاريب على شكل أربع ورقات متتالية وضلع كل محراب يساوى تقريباً ضـــلع المـــربع المتوسط. هذا الطراز استخدم خاصة فى المبانى الصغيرة مثـــلما فى كنيســـة Henchir Maatria فى تونس. وفى أماكن أحواض الـــتعميد وفى بعـــض الكنائس الكبرى الأخرى مثل بازيليكا الـــ Stoa فى أثينا.

هـــذا الطـــراز انتشر كثيراً بعد القرن السادس إلى أن تطور وتحول تقريباً إلى صليب وفيه يقل ضلع المحراب عن ضلع المربع المتوسط.

٣- مبانى ذات طابع مختلط

بينما كانت المبانى القديمة ذات طرز يمكن رؤيتها من الخارج نجد أن الكـــنائس البيزنطية تتميز بتواجد أكثر من طراز أو شكل معمارى متحدة فيمـــا بيـــنها أو متقابـــلة. ويظهر ذلك فى اتحاد الشكل الثمانى مع الشكل الصـــليبى ذو المشكاوات الدائرية أو المربعة، هذا الاتحاد الناتج عن أكثر من شكل لا يمكن رؤيته من الخارج لأنه اتحاد داخلى. ومن أحسن الأمثلة على ذلك النوع من الكنائس ذات الطابع المختلط هى كنيسة St. Lorenzo بميلانـــو. وفى هذه الكنيسة يظهر المزج بين الشكل المربع مع الشكل الـــ Tetra Conico والمسبوقة بفناء ضخم ومنتهية بصالة على شكل صليب يســـبقها من الجانبين مبنيان Peribelo (معناها إما مكان دائرى أو حيز محصور بين جدران مبنى والسور المحيط به)، ثمانية الشكل وعلى جانبيها كنيســـتان ذات محـــرابين بارزين للخارج. وبعد بضع سنين من إقامة هذه الكنيســـة بنى فى الجانب الجنوبى مبنى ثمانى الشكل به مشكاوات نصف دائرية ونصف مربعة ويبدو أن هذا المبنى استخدم للتعميد ثم ألحق بعد ذلك

بالكنيسة عن طريق فناء. وفى منتصف القرن الخامس أضيف إلى الجانب الشمالى صالة صغيرة مشابهة للقاعة السابق الإشارة إليها.

إن اكتشاف مجموعة المبانى هذه غيرت النظريات القديمة التى كانت تحـــاول معـــرفة أصل الطراز البيزنطى هل هو من الشرق أو من روما ذاتها. فبالإضافة إلى كنيسة St. Lorenzo مجموعة المبانى فى Milano مـــدى انتشـــار هـــذه المعالم الجديدة فى العمارة فى الفترة التى كانت فيها Milano هى مركـــز البلاد الإمبراطورى ومركز لتلاقى تيارات فنية آتية بـــدون شـــك مـــن الشرق عن طريق فنانين رحلوا إلى Milano لوضع خدماتهم تحت تصرف الإمبراطورية. وقد استطاعت هذه المدينة استيعاب الـــتيارات الفنية الآتية من العالم الهللينستى الشرقى وأصبحت بذلك المعبر الـــذى انطلقت منه العمارة البيزنطية بعد ذلك إلى رافنا ثم عن طريق شبه جزيـــرة البـــلقان انطلق هذا الفن مرة أخرى إلى الشرق. ومن الغريب أن يحدث هذا فى شبه الجزيرة الإيطالية حيث كان الفن الرومانى لا يزال فى عـــنفوان قوتـــه، وهذا يفسر لنا كيف ظلت روما صامدة أمام تلك التيارات الفنية الجديدة.

٤- المبانى ذات الشكل الصليبى

هـــناك مجموعـــة مـــن الكنائس ذات شكل صليبى وهو رمز مهم فى العقيدة المسيحية. والكنائس من هذا النوع يمكن تقسيمها إلى قسمين: القسم الأول يكـــون الصليب فيه حى بمعنى أن ذراعى الصليب لا يحيطهما أى مـــبانى أخرى. أما القسم الثانى ففيه يكون الصليب محصوراً داخل نطاق مغـــلق ومـــتكامل. ويمكنـــنا أن نضيف إلى هاتين المجموعتين مجموعة الكـــنائس الـــتى تحمل شكل حرف T، ولقد سبق أن أدخلنا هذه المجموعة

ضـــمن مجموعـــة الكـــنائس ذات الشكل البازيليكى والتى تتضمن صالة مستعرضة Transitto. ومن المعروف أن الشكل الصليبى للكنائس يستمد أصـــوله أيضـــاً من العمارة الرومانية وإن لم يجهل الفن الهللينستى بعض الـــنماذج من هذا الطراز بالنسبة للعمارة المسيحية استخدم هذا الشكل بعيد عن أفكار واضحة ورمزية، فالصليب لا يمثل فقط صلب المسيح كما يعتقد المسيحيون ولكنه يمثل الرمز لعودة ظهور السيد المسيح فى نهاية العالم فى ثوب القاضى لذلك فالصليب هو رمز الأمل والمجد والرفعة والعدل ونظراً لأنه له هذا المعنى الرمزى لذلك فإنه يتوافق مع المبانى الجنائزية أو مقابر الشهداء Martyruim والأضرحة وأماكن التعميد أى أحواض التعميد.

وأقـــدم الـــنماذج عـــلى المبانى الصليبية الشكل ذات الذراعين الغير محصـــورين داخل نطاق مبانى أخرى توجد فى إنطاكية حيث تظهر نواة المركـــز مـــربعة الشكل والتى يخرج منها أربعة أذرع متساوية يوجد بكل ذراع مـــنها مدخـــل فى الضلع الحر الصغير بينما يوجد فى الوسط قدس الأقداس Prosbeterion الذى يتشابه مع هذا الشكل أيضاً وإن كان يختلف مع كنيسة St. Giovani فى إفسوس والتى ترجع إلى القرن الخامس أى قـــبل عصر جستنيان. وتتميز هذه الكنيسة بوجود Martyrium أسفل الـــ Prosbeterion الموجـــود فى الوسط. كما تتميز أيضاً بأن الأذرع الثلاثة الغربى والشمالى والجنوبى مقسمة عن طريق الأعمدة إلى ثلاثة أقسام بينما الضـــلع الشـــرقى مقسم إلى خمسة أقسام نظراً لأن مساحته تفوق مساحة الأذرع الـــثلاثة الأخـــرى، أمـــا فى عصـــر جستنيان حيث أعيد بناء هذه البازيليكا، فقد أصبح يغطيها خمس قباب.

إلى هـــذه المجموعـــة يمكنـــنا أن نضـــيف أيضـــاً كنيســـة الرسل بالقســـطنطينية حيـــث تتميز مجموعة الكنائس الصليبية الشكل والموجودة

بآسـيا الصغرى والمؤرخة بالقرن الخامس والسادس بصفات مختلفة. ففى العـادة نجـد أن الـذراع الرابعة المتجه إلى الشرق من الصليب أكبر من الأذرع الأخـرى وتحتل تقريباً المحراب بينما الذراع المتجه جهة الغرب يفـوق فى طولـه الأذرع الأخـرى. وفى هذا المثال يظهر الجمع ما بين الشـكل المركـزى والطـولى. هـذا الشكل سينكمش بعد ذلك وتتميز به مجموعـة الكنائس الغربية فى العصور الوسطى. فى بعض الأحيان كانوا يدخـلون مربع أو مستطيل عند نقطة تقاطع ذراعى الصليب مما كان ينتج عـنه شكل مركب يختلف عن شكل الصليب مثلما فى كنيسة قلعة سمعان بسـورية وفيها استطاع المهندس ببراعة أن يوفق بين ثلاثة أشكال مختلفة الصليبى، المربع، البازيليكى.

أمـا فى كنيسـة الأنـبياء والرسل بـ Gerasa ففى هذه الكنيسة لا نستطيع أن نتكلم عن خلط الطرز بعضها ببعض فقط ولكن يمكننا ملاحظة خروج الذراعين عن المربع الذى يوجد فى الوسط كما لو كان يتدليان من هذا المركز الذى يمثل جسم الكنيسة الأصلى.

والكنيسـة الصـليبية الشـكل المحصورة داخل إطار خارجى يمكن تمييـزها عـن الكنيسة الصليبية ذات الأذرع الحرة أو المفردة عن طريق تواجد إطار خارجى من أربع جدران يحيط بأذرع الصليب بينما من الداخل يمكن تمييزها من تواجد القبو وتوسط القبة للبناء. هذا الطراز من المبانى لم يظهر إلا فى الشرق ابتداءً من القرن الخامس وأقدم الأمثلة عليه موجود بالقسطنطينية.

هذه هى الأشكال الرئيسية للمبانى المركزية والتى تعتبر من خصائص عمارة الكنائس البيزنطية.

أنواع التخطيط فى الكنائس البيزنطية

تطورت أشكال الكنائس وأضيفت إليها العديد من الحجرات والأجزاء الـتى قـد تختلف من طراز إلى آخر من طرز العمارة البيزنطية. ويمكن تقسـيم تخطيطـات الكـنائس الـبيزنطية إلى أربعـة تخطيطات أو أربع مجموعات هى:

أولاً: الطراز البازيليكى The Basilica

ثانياً: الطراز المركزى أو المبانى المركزية Centralized Buildings

ثالثاً: البازيليكات المقببة The domed Basilica

رابعاً: التخطيط الصليبى The cruciform Church

وبمـرور الوقت اندمجت بعض الأشكال مع بعضها، وإن كان يمكن تمييزها.

أولاً: الطراز البازيليكى

١- هذا الطراز له صفات عامة تميزه وهى الصالة الكبيرة المستطيلة التى تنقسم طوليا إلى ثلاثة أقسام عن طريق صفين من الأعمدة. الصالة الوسطى (Nave) والجناحين (Aisles)، المدخل فى أحد الجوانب القصيرة يقابله الحنية النصف دائرية والتى تحدد اتجاه المبنى السقف خشبى ويرتفع فوق الصالة الوسطى أكثر عن الصالات الجانبية ليسمح لوجود النوافذ للإضاءة.

طرأ على هذا الطراز تطورات كثيرة تبعاً لذوق ومتطلبات المنطقة.

٢- تحول السقف الخشبى إلى سقف مبنى استلزم تحويل الحمال أو الـ (Architrave) إلى عقود تقف على (Pyramid).

٣- الأجنحة كانت تزيد أحياناً إلى خمس أجنحة تنتهى كل واحدة بحنية رئيسية.

٤- الحنايا أحياناً تكون نصف دائرية، مثمنة أو بيضاوية.

٥- يضاف إلى المدخل Atrium إضافى فى الكنائس الكبرى الهامة.

٦- Martorium علوى للسيدات لمواجهة الزحام فى الكنائس الهامة.

٧- كان يضاف إلى الكنيسة فى مراحل لاحقة حجرات متعددة الأغراض مثل كنيسة Epidaurus التى ترجع إلى ٤٠٠ م.

أمثلة الكنائس من الطراز البازيليكى

كنيسة مدينة الأصنام فى الجزائر (Orleans)

أقيمت هذه الكنيسة فى عهد قنسطنطين ٣٢٤م – وهى بازيليكا كبيرة الحجم. على الطراز البازيليكى طولها حوالى ٢٦ متراً، مستطيلة الشكل

تحتوى على أربعة صفوف من الأعمدة تقسمها إلى صالة رئيسة (Nave) وأربع صالات جانبية (Aisles). وكان سقف الصالة الوسطى أكثر ارتفاعاً ليعطى فرصة للإضاءة المباشرة.

وكـــانت الحـــنايا داخل المبنى نفسه وليست بارزة عنه، وهناك أيضاً ظاهـــرة أخـــرى تـــلفت الـــنظر وهى وجود حنيتين متقابلتين فى الشرق والغرب. ولاشك أن المذبح يتوسط الحنية الشرقية الرئيسية.

٢- بازيليكا مدينة سالونيك بشمال اليونان

تـــرجع هـــذه البازيـــليكا إلى حوالى ٤٧٠م وهى أيضاً على الطراز البازيـــليكى لها من ناحية الغرب مدخل يتقدمه صالة عرضية تفصل بينها وبين المبنى نفسه ثلاث أبواب كبيرة.

يفصل الصالة الوسطى عن الجانبين صفان من الأعمدة تعلوها العقود التى تحمل أسفل السقف. ويعلو الصالات الجانبية صالات أخرى أو أروقة علوية للسيدات (Martorium).

٣- كنيسة قنسطنطين ببعلبك:

عـــلى الطـــراز البازيليكى وترجع هى الأخرى إلى عصر قسطنطين نلاحظ وجود ثلاث حنايا فى الغرب لكن من الصالة الرئيسية والأجنحة.

وهناك ثلاثة أبواب فى الشرق ومدخل أمامى صغير narthex يتوسط الفناء الخارجى.

ثانياً: الطراز المركزى أو المبانى المركزية

The Centralized buildings

إذا كـــان فى الطــراز الأول "البازيــليكى" تنتظم أجزاء الكنيسة على محور واحد طولى وتتعدد فيه السقوف بين مسطحة أو قبوية أو مقببة، ففى الأشكال أو الطراز المركزى فإن القبة هى العنصر السائد المركزى وهى الــنقطة الأساســية الــتى ينتظم حولها أجزاء الكنيسة، والجدير بالذكر أن العمـــارة الــبيزنطية قد تميزت واستمدت شهرتها من تفوقها فى استخدام المقرنصات وبناء القباب وأروع مثال على ذلك كنيسة آيا صوفيا.

كانت تعلو القبة إما:

أ- كنائس دائرية.

ب- كنائس مثمنة أو مضلعة.

ج- كنائس مربعة.

أ- الكنائس الدائرية

انتشـــر استخدام المبانى الدائرية لخدمة الدين الجديد منذ بداية القرن الــرابع وحتى القرن السادس اتخذت المبانى الدينية الدائرية أشكالاً مختلفة تستند فيها القبة مباشرة على الجدران السفلية:

١- كنيسة القديسة كونستانزا فى روما St. Constanza Rome

وهى أقدم الأمثلة على هذا الطراز من الكنائس حيث ترجع إلى ٣٢٤ - ٣٢٦م، وقد بنيت لتدفن فيها ابنة قسطنطين حيث تتوسط الكنيسة صالة

وسطى دائرية محاطة بأعمدة مصفوفة على شكل دائرى يعلوها عقود يملأ ما بين هذه العقود ليحمل الـــ (Drum) السفلى للقبة أو قاعدة القبة.

أما الأجنحة أو الصالات الجانبية فتأخذ أيضاً شكلاً دائرياً وسقفها على هيئة قبو مستمر.

كانت الإضاءة عن طريق فتحة كبيرة أعلى القبة بالإضافة إلى فتحات أخرى فى قاعدة القبة.

٢- كنيسة القديس سان جريجورى فى أرمينيا

يـــرجع المبـــنى إلى ٦٤١م، وهو على نفس الطراز المركزى السابق حيث يتخذ المبنى الشكل الدائرى من الخارج وفى المنتصف نجد القبة التى تعـــلو أربع دعامات Piers ضخمة فى الأربع جوانب تربط بينها أنصاف حنايا عددها أربعة.

إن مركـــز المبـــنى هى القبة فى المنتصف أما الصالات الجانبية هى المحيطـــة بالقـــبة. المدخل مستطيل يقع فى الشرق مع وجود ثلاث فتحات صغيرة حول المبنى.

٣- كنيسة بصرى بسوريا

يرجع المبنى إلى ٥١٢ – ٥١٣م ويبدو أن لمنطقة سوريا تأثيرا كبيراً على المبانى الدائرية، حيث نلاحظ تمكن المعماريون فى بناء هذه المبانى. فالكنيســـة أيضـــاً دائرية تزينها بعض الحنيايا الدائرية العميقة فى الجوانب وحـــنايا أخـــرى مستطيلة ونصف دائرية فى الجزء الواقع بين تلك الحنايا الكبيرة.

المدخـــل أيضـــاً يـــأخذ شكل حدوة حصان وتجاوره حجرات أخرى تستخدم لأغراض دينية متعددة.

أما مركز البناء وه ى القبة فنجدها فى كنيسة بصرى تركز على أربع دعامات سفلية تربط بينهما عقود نصف دائرية تحمل فوقها قاعدة القبة.

ب- المبانى أو الكنائس المثمنة

اتخـــذت بعض الكنائس الشكل المثمن من الخارج أما من الداخل فنجد مركز الكنيسة ألا وهو القبة ومن أمثلة تلك الكنائس:

١- كنيسة قنسطنطين فى القدس

وهى الكنيســـة التى أقامها قنسطنطين عند الكهف الذى يقال أنه مقر مولد سيدنا عيسى، ويرجع المبنى إلى ٣٢٧ - ٣٣٥م.

يـــتخذ المبـــنى من الخارج الشكل المثمن، يتقدمه المدخل المستطيل، ويتوسط المبنى شكل دائرى من الأعمدة التى تتوسط الكنيسة، والتى تحمل القـــبة فوقهـــا، أما من الداخل فنجد الكهف الذى كان يحل محل المحراب. وكـــانت الممرات بين السور الخارجى والصالة الدائرية الداخلية (الصالة الوسطى) تقوم بمثابة الصالات الجانبية.

٢- كنيسة سان فينال St. Vitale فى روما

تـــرجع هـــذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ - ٥٤٧م وهى أيضاً تتبع طـــراز المبانى المثمنة، فنجد الحائط الخارجى مثمن الشكل، يأخذ المدخل فيـــه شـــكل حدوة حصان عميقة تصل الحجرات الإضافية الخارجية إلى الصـــالة الوسطى. أما مركز الكنيسة فهو مثمن ويتكون من مجموعة من الدعامـــات المرصوصـــة بطريقة دائرية تحمل فوقها القبة تصل بين هذه الدعامـــات حـــنايا نصف دائرية تعطى اتساع أكبر للمصلين بالإضافة إلى مجال المبنى، وتنتشر النوافذ أعلى هذه المشكاوات أو الحنايا وأسفل القبة.

تـــتخذ الصـــالات الجانـــبية التى تقع غرب المبنى الشكل الدائرى أو البيضـــاوى وتنتهى بحنايا نصف دائرية وكلها حجرات تستخدم لأغراض دينية متعددة (مكتبة – قاعة اجتماعات).

٣- كنيسة سان سيرجيوس وباخوس فى القسطنطينية

تـــرجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ – ٥٣٧م، ويعتبر هذا المبنى من المبانى الدينية المشهورة بزخارفها المعمارية الفائقة فى الجمال.

داخـــل سور مربع كبير نلاحظ التخطيط المثمن للكنيسة والذى يتخلله مجموعة من الحنايا النصف دائرية والمستطيلات الصغيرة.

يتوسط المبنى الخارجى المثمن مبنى آخر أو مركز الكنيسة المثمن هو الأخر والذى تحوله الدعامات المبنية على حواف هذا المثمن والعقود التى تـــربط بيـــنها إلى قـــاعدة (drum) دائرية تحمل القبة. يلاحظ أن الحنية الشـــرقية العميقـــة مضـــلعة الشـــكل، أما المدخل فهو عبارة عن صالتين مستطيلتين.

جـ- الكنائس أو المبانى المربعة

إلى جـــانب المـــبانى المركزية المثمنة والدائرية أحياناً تكون الصالة الرئيســـية أو صـــالة المركز مربعة الشكل وتعلوها أيضاً قبة.وكان هناك طريقتان مألوفتان لدى المهندس البيزنطى لتحويل المبنى المربع إلى قبة:

الطريقة الأولى: استخدام الـــ Pendentives

حيـــث تقام عقود أعلى المبنى المربع تصل الأربعة أركان للمربع ثم يمـــلأ الجـــزء الفارغ بينهما والذى يأخذ شكل المثلث المقلوب حتى يتحول المبنى من أعلى إلى الشكل الدائرى الذى يسمح بوجود القبة.

وقـد تطـورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة دائرية اسفل القبة كهمزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة وكانت هذه الحلقة قليلة الارتفاع فى البداية، ثم أصبحت أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالى لإضاءة المكان من الداخل عن طريق فتح بعض النوافذ فى هذه الحلقة.

وكـان البـناء عن طريق استخدام المقرنصات من اشهر طرق البناء البيزنطية. ومما لا شك فيه أن الرومان عرفوا استخدام المقرنصات ولكن ليـس على مبانى مربعة وإن وجدت أمثلة سوف تكون فى أماكن صغيرة وأمثـلة غير ضخمة. ولكن المعمارى البيزنطى طور استخدام المقرنصات وبـرع فى استخدامها بل أصبحت المبانى ذات القباب المتعددة فى المبنى الواحـد من سمات العمارة البيزنطية وتعتبر كنيسة أياصوفيا أفضل مثال على ذلك.

الطريقة الثانية: استخدام الـ Squinches

وهى طـريقة لـتحويل المبـنى المربع إلى شكل مثمن ثم يعلو هذا الأخيـر قـبة، وكـانت عبارة عن بناء أربعة عقود صغيرة فى أركان أو جوانب المبنى الأربعة فيتحول المبنى إلى أربعة جوانب مبنية بالعقود يملأ مـا بيـن هـذه الجوانب والتى أخذت شكل مثمن فارغ بعد ذلك بصفوف منـتظمة تأخذ الشكل الدائرى من أعلى أو يسهل وضع الشكل الدائرى أو القبة الدائرية عليه بعد ذلك.

وتشـير جميع الأدلة أن هذا التقليد شرقى من منطقة فارس حيث عثر عـلى أقـدم الأمثلة فى "قصر نيروز آباد" والذى يرجع إلى القرن الثالث الميـلادى وانتشـر بعد ذلك فى الحضارة الساسانية. وهناك رأى آخر لـ

Srygewski يرجع استخدام الـــ Squinches فى بادئ الأمر إلى منطقة آرمينيا حيث استخدمت العوارض الخشبية فى الأركان فيتحول المبنى إلى الشـــكل المـــثمن ومنها انتقلت إلى بلاد فارس وإن كانت الأمثلة على ذلك متأخرة.

ثالثاً: البازيليكات المقببة The domed Basilica

مـــن أفضل نتائج استخدام القبة هى امتزاجها مع النظام البازيليكى أو الـــتخطيط البازيـــليكى. ويـــبدو أن الفكرة أول ما ظهرت كانت فى آسيا الصغرى.

حيـــث نجد فى هذا الطراز الكنيسة طولية على الطراز البازيليكى مع إضافة القبة أو القبو على صالاتها.

أمثلة هذه المبانى أو الكنائس:

١- كنيسة سانت إيرين St. Irene فى القسطنطينية

وهى عـــلى الطـــراز البازيـــليكى الضخم، فالمدخل عبارة عن خمس فـــتحات ضـــخمة يفصـــل بين كل منها حائط (Narthex) ثم يأتى الـــ (Esonarthex) الذى يأخذ الشكل المستطيل ويعلوه السقف على شكل قبو ثم الـــ nave أو الصالة الرئيسية المربعة الشكل التى يعلوها قبة ثم الهيكل والجزء المقدس الذى يحتوى على حنية مضلعة الشكل.

نلاحظ هنا استخدام المقرنصات أو العقود والـــ Pendentives لحمل القباب.

٢- كنيسة آيا صوفيا St . Sophia

بـــدأ الإمبراطور جستنيان فى بناء هذه الكنيسة عام ٥٣٢م واستغرق بنائها حوالى خمس سنوات حيث تم افتتاحها رسمياً عام ٥٣٧م.

لـــم يشـــأ جستنيان أن يبنى كنيسة على الطراز المألوف بل كان دائماً يجـــب أن يبـــتكر الجديـــد. فكـــلف المهندسين المعماريين Isidoros of Miletus و Athemius of Tracies ببـــناء هذا الصرح الدينى الضخم، وكلاهما من آسيا الصغرى ويعد ذلك دليلاً واضحاً على مدى تقدم دارسى البناء فى آسيا الصغرى فى عهد جستنيان بحيث لم يعد هناك ما يدعو إلى استدعاء مهندسون من روما لإقامة المبانى البيزنطية.

كـــان بـــناء كنيسة آيا صوفيا على الطراز البازيليكى المقبب أو الـــ domed Basilica ويبلغ طول هذا المبنى الضخم ١٠٠ متر وارتفاع القبة ٥٥ متر أى أنها أعلى من قبة معبد البانثيون، ويبلغ قطر القبة ٣٠ متر.

وتعتبر قبة كنيسة آيا صوفيا رائعة الجمال والتطور فى ذلك الوقت فقد كانت قبة ضخمة ليس لها مثيل من قبل تبدو كأنها معلقة فى الهواء، وكان ذلك أمراً طبيعياً إلى حد بعيد فقد أصبح للمهندس البيزنطى القدرة والخبرة القديمة الواسعة والمعرفة لابتكار ما هو ملفت وجديد.

ويصـــف لـــنا المـــؤرخ بروكوبيوس Procopius وهو أحد مؤرخى عصر جستنيان أنه من شدة إعجاب جستينان بالمبنى لم يطلق عليه اسم أى من القديسين بل أطلق عليه اسم "الحكمة الإلهية أو المقدسة" "St. Sophia".

غيـــر أنه بعد حوالى عشر سنوات فقط من إقامة المبنى تصدع الجزء الشـــرقى من المبنى نتيجة حدوث هزة أرضية فى إسطنبول وسقوط جزء كـــبير مـــن القـــبة الضخمة فأمر جستيان بإعادة بنائها مرة أخرى بحيث

أصبحت أكثر ارتفاعاً من السابقة، وقام بتدعيم الأساسات التى ترسو عليها القــبة وهذه هى القبة التى مازالت قائمة حتى الآن، واستطاعت أن تصمد لكافة الأحداث منذ بنائها.

وقــد اســتمرت الكنيســـة فى الاستخدام كمركز للدين المسيحى لفترة طويــلة حتى دخول الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٢م القسطنطينية فتحولت إلى مســجد حتى بداية القرن العشرين حيث تحول المبنى إلى متحف حتى الآن.

وقــد جمعت كنيسة آيا صوفيا العديد من الأفكار المعمارية التى كانت موجــودة فى ذلــك الوقت بل هى تعتبر قمة المعمار البيزنطى فى مجال البازيليكات.

فالكنيسة مستطيلة الشكل على الطراز البازيليكى بالإضافة إلى وجود القبة فى المنتصف على جزء مربع، إذن فهى كنيسة على الطراز domed Basilica.

يتقدم المبنى الـــ Atrium الضخم الأمامى المحاط بالـــ Portcus من الثلاثة جوانب، ثم الـــ Narthex والـــ Esonarthex ثم الصالة الرئيسية Nave والصالات الجانبية الـــ Aisles، ترسو فوق الصالة الرئيسية القبة الضـــخمة التى تستند على مبنى مربع سفلى، أو كأنه عبارة عن دعامات ضـــخمة تحمـــل فوقهـــا عقـــود كـــبيرة تحصر بينها المقرنصات أو الـــ Pendentives التى تحمل قاعدة القبة.

وتســـتند القـــبة من الشرق والغرب على أنصاف قباب ضخمة ترسو بدورها على عقود ودعامات سفلية تخفف الضغط على الحوائط.

القـــبة مـــن الداخل مغطاة بطبقة من الرصاص لحمايتها من العوامل الجوية، وكما سبق أن وضحنا تفتح فى أسفلها النوافذ للإضاءة.

تقع الحنية فى الشرق أيضاً وهى مضلعة الشكل فى حين أن المعمودية فى الجنوب.

ويوجد بالفناء درج يؤدى إلى الطابق العلوى المخصص للسيدات. أضيف لهذا المركز الدينى بعد ذلك مجموعة من المبانى الدينية الملحقة به والتى كانت تتصل بطريقة ما بالمبنى الرئيسى، فنجد مجموعة من الكنائس الصغيرة أو Chapels التى تحيط بالمبنى والعديد من الحجرات سواء كانت لرجال الدين أو لخدمة أغراض الصلاة.

وكان الاهتمام موجهاً نحو تجميل المبنى وزخرفته بدرجة كبيرة من الداخل وقد استغل جستنيان جميع إمكانيات الإمبراطورية لزخرفة وتزيين المبنى فجزء كبير من الحوائط مغطى بألواح من الرخام بأنواع وألوان متعددة، كما زينت السقوف بمناظر رائعة من الفرسكو والفسيفساء وبالرغم أن معظم المناظر قد غطيت فى العصر التركى بطبقات من الجبس ورسم فوقه زخارف هندسية والخط العربى إلا أن كثيراً من هذه الطبقات سقطت وظهرت المناظر القديمة أسفلها.

رابعاً: التخطيط الصليبى

هناك مجموعة من الكنائس البيزنطية اتخذت الشكل الصليبى فى تخطيطها الخارجى والصليب هو رمز مهم للديانة المسيحية.

ويتكون هذا التخطيط من مدخل وفناء فى معظم الأحيان، ثم صالة طويلة Nave وجناحين Aisles جانبين تفصلهما عن الصالة الوسطى الأعمدة. تنتهى هذه الأعمدة بصالة مستعرضة طويلة مستطيلة تمتد من الشمال إلى الجنوب يطلق عليها لفظ Transept، مع استمرار وجود

الأعمـــدة أيضاً بداخلها التى تقسم كل ذراع منها إلى صالة وسطى داخلية وأذرع جانبية مع استمرار وجود الحنية الشرقية.

ويكون الصليب حراً أحياناً أى بدون أى مبانى محيطة به أو قد يحاط بمجموعة من المبانى المختلفة حوله مثل كنيسة سان مارك فى فينيسيا.

ويجب أن ننوه أنه نظراً لقدسية هذا التخطيط المعمارى فكثيراً ما كان يســتخدم لــتكريم الشــهداء والقديسين، بحيث يوجد أسفل المكان المقدس Presbetry مقــبرة للدفن Martyrium، أى أن الكنيسة كانت تجمع بين كونها مقبرة بالإضافة إلى كونها بازيليكا على الطراز الصليبى.

وكما سبق أن عصر جستنيان كان قمة فى انطلاق العمارة البيزنطية وخاصة فى استخدام القباء والمقرنصات بشكل مكثف، فنلاحظ فى التخطيط الصليبى خمس قباب لتغطية سقوف الكنيسة أو أذرع الصليب الأربعة.

ومن أمثلة هــذا التخطيط:

كنيسة الرسل فى القسطنطينية

كنيسة سان مارك فى فينيسيا.

كنيسة سان فرونت فى فرنسا.

كنيسة سان جون فى إفسوس.

وقــد انتشــر فى الشرق خاصة طراز متطور عن الطراز البازيليكى الصليبى وهو الــ Trefoil. وهو نفس الطراز السابق البازيليكى الصليبى ولكن نجد أن الصالات المكونة للــ Transepts فى هذا الشكل تتحول إلى أنصاف دوائر أو ثلاثة محاريب كبيرة تأخذ شكل صليب.

وهــذا الشــكل معــروف مــنذ العصر الرومانى كما فى Domos Augustana وأيضاً فى Triclinum فيلا هادريان.

وقــد اســتخدم فى بدايــة الفــن المســيحى فى بناء أحواض التعميد والأضــرحة ثــم استخدم بعد ذلك فى الكنائس الشرقية خاصة فى فلسطين وسوريا ومصر والعراق وأيضاً فى كنيسة بيت لحم.

وكانت هذه الحنايا الواسعة تساعد فى حمل ثقل القبة التى تغطى الجزء المقدس هذا بالإضافة إلى أنه يعطى اتساع لمشاركة المصلين.

مما سبق يتضح أن الطراز الصليبى من أهم الطرز وأشهرها فى بناء الكنائس ولكن يجب أن ننوه أنه بالرغم من التطور الذى حدث فى العمارة الــبيزنطية وخاصة منذ عصر جستنيان إلا أننا نستطيع القول بأن العمارة البيزنطية عرفت بعض المدارس المحلية فى أماكن متفرقة تشترك كلها فى كــثير مــن الصفات، ولكن حاول المهندسون أن يعطوا أو أن يضيفوا من شخصــياتهم عــلى هــذه المــبانى فتنوعت أشكال المبانى المعمارية هذا بالإضــافة إلى أن الحكومــة المركزية لم تكن فى معظم الأحيان من القوة بحيث تبسط نفوذها تماماً على الأقاليم المختلفة لا من الناحية السياسية ولا مــن الــناحية الفــنية مما أعطى الفرصة لكثير من المدارس والتطورات المحــلية أن تــنمو وتــترعرع وإذا أضفنا إلى ذلك كله الخلافات الدينية المشهورة التى كانت قائمة فى ذلك الوقت والتى كان لابد أن كان لها تأثير وإن كان غير مباشر على العمارة مثلاً وعلى أفرع الفن المختلفة.

ومنذ القرن السادس الميلادى عثرت على مبانى دينية أو كنائس دينية تتخذ أشكالاً أخرى ــ غير السابق الحديث عنها ــ فنجد:

الــ Tetraconch : بحيــث نجد فى هذا الشكل الكنيسة عبارة عن أربعة أضلاع نصف دائرية بحيث يكون الضلع الذى يستخدم كمحراب أقل قــليلاً فى بعض الأحيان وفى مراحل متقدمة عن الأضلاع الثلاثة الباقية، كما فى الكنيسة الصغيرة فى تونس.

الكنائس ذات الطابع المختلط

أحياناً نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بوجود أكثر من طراز أو شكل معمارى مستعد فيما بينها مثل أنحاء الشكل الثمانى مع الشكل الصليبى أو غيرهما.

فنجد فى كنائس ما بعد القرن العاشر هذه الخاصية واضحة جداً وهذا أمـر طبيعى فالمشاكل المعمارية أزيلت معظمها ووصل التطور المعمارى إلى درجة كبيرة، وظهر تمكن المهندس، كل ذلك ساهم فى تكوين أو بناء هذا النوع من الكنائس الضخمة التى كانت تجمع أكثر من طراز من شكل واحد أو تخطيط واحد فكنيسة القديسة صوفيا فى آسيا الصغرى تجمع بين الطراز البازيليكى والطراز الصليبى.

وتجمع كنيسة الرسل فى سالونيك والتى ترجع إلى القرن الثالث عشر تجمع ما بين الطراز المربع والبازيليكى. هذا بالإضافة إلى التطور الرائع فى اسـتخدام الأسـقف المقببة والمقبية والمقرنصات وغيره بحيث لا نجد جزءً من الكنيسة غير مغطى بطريقة متطورة.

أيضـاً مـن أهـم مميزات الكنائس فيما بعد القرن العاشر الميلادى الزخارف الخارجية التى تزين الحوائط الخارجية من الكنيسة بالإضافة إلى الألوان.

وهـذه الـزخارف كلها ذات تأثير شرقى من أرمينيا وإن كانت هذه الظاهـرة لم تلق قبولا كبيراً فى القسطنطينية بل انتشرت خارجها بصورة واضحة وأصبحت مألوفة.

أشكال الأسقف

كانت الكنائس تغطى فى العادة بثلاثة طرز من السقوف:

سقف خشبى – سقف على شكل القبو – سقف على شكل قبة.

السقف الخشبى: كانت الكنائس تغطى فيه بعوارض خشبية مأخوذة من جـذوع الأشـجار وكانت هذه العوارض ترتب على شكل مثلث رأسه إلى أعلى وقاعدته إلى أسفل وكان هذا السقف يغطى فقط الصالة الوسطى، أما بالنسبة للصالات الجانبية فقد كانت العوارض الخشبية توضع بوضع مائل وهذا النوع من السقوف كان يستخدم غالباً فى الغرب حيث تكثر الأشجار ولهـذا فقد كان اقتصادياً فى تكاليفه بالنسبة للطرازين الآخرين وهما القبو والقـبة إلا أن هـذا السقف بالرغم من ميزاته الاقتصادية إلا أن له بعض العيوب:

كان اتساع المبنى محدداً بطول العوارض نفسها وبالتالى أدى إلى الحد من اتساع الصالة الوسطى بحيث لا تتجاوز ١٥ متراً حقيقى أنهم توصلوا إلى إيصال العوارض طولياً وكذلك استخدموا سيقان الأشجار ذات الطول الهـائل إلا أن هذا لم يحل مشكلة اتساع الصالة الوسطى تماماً فبقى هذا الاتساع محدود.

كذلـك أن عمـل هذا السقف من الخشب كان يعرضه لعوامل التلف ومـنها الحريق أوتسوس الأخشاب نفسها مما كان يؤدى إلى انهيار المبنى كله.

السـقف على شكل قبو: هذا النوع له قدرة على التحمل أكثر كما أنه غير معرض للحريق إلا أنه يتطلب دعائم أقوى من النوع السابق وبالتالى يسبب ضيق المساحة الداخلية من الصالات.

بالنسـبة للكـنائس ذات الصالة الواحدة فإن المشاكل التى كانت تقابل المهـندس المعمارى كانت ضئيلة فضغط القبو على الجدران الجانبية كان يقابله دعامات يعلوها عقود وكانت تلك الدعامات والعقود تحمل حافة القبو وهذا الطراز من الأسقف استخدم خاصة فى الشرق.

تغطية الكنيسة بقبة ضخمة

كـانت القـبة فيما قبل تستند على دعامات ضخمة متصلة فيما بينها بواسطة عقود تحملها هذه الدعامات، ولذا فكانت القبة فى الكنائس المسيحية الأولى تمـثل تجـارب آلاف السنين السابقة ففى السقف المخروطى الذى يعـرف باسـم كنز أتريوس Tresure of Atrius حيث كانت المساحة محـدودة لـلغاية نظـراً لاستخدامها قطع حجرية صغيرة موضوعة فى صفوف مائلة إلى الداخل تدريجياً حتى يصلون إلى قمة المخروط.

ولقد تطورت شكل القبة واتخذت شكلها النهائى فى المبانى العامة من العـالم الـرومانى ولعل من أجمل الأمثلة للقبة سقف معبد البانثيون حيث اسـتندت القـبة عـلى حـلقة دائـرية واسعة استندت بدورها على عقود ومشكاوات ذات شكل نصف مستدير أو نصف مربع.

مـن المعروف أن قطر قبة البانثيون بلغ ٤٣ متر وإن كانت القبة فى العمـارة الـرومانية عنصراً ثانوياً إلا أنها فى العمارة المسيحية أصبحت عنصراً متحكماً فى بقية أجزاء عمارة هذا المبنى أو ذاك، فأصبحت تتحكم فى ضـرورة وجـود الدعامـات أو الأعمدة وسمك الجدران ومشكاوات ودعامات أخرى ثانوية أو مساعدة.

وكان بناء القبة يتطلب حل مشاكل فنية كثيرة من أولها:

صـــلة المادة المستخدمة فى البناء بالوزن نفسه بمعنى أن المادة الأقل ثقل تنتج قبة أكثر خفة لذلك كان بناء القبة من الأحجار سبب ضغط شديد على الجدران الحاملة لهذه القبة وبالتالى فقد كان يتطلب سمك أكبر فى الدعامات وفى الجدران الحاملة للقبة، لذلك نوّعَ المهندسون فى طريقة بناء القبة ذاتها فقـد استخدموا أحياناً لبناء القبة قطع حجرية صغيرة مترابطة – بواسطة المونة ولكنها مدعمة فيما بينها بصفوف من الطوب حتى يمكن أن تتماسك المجموعة كلها مع توزيع ضغط ثقل القبة فوق نقاط معينة.

بـــناء القبة بواسطة عناصر فخارية مثل استخدام أنفورات متداخلة الواحدة فى الأخـــرى عـــلى شكل حلقات ملتصقة بواسطة المونة وهى بهذا تعطى القبة شكل أكثر انسياباً فيما تتطلب دعامات أقل سمك من السابقة نظراً لأن القبة فى هذه الحالة تكون أخف وزن من سابقتها.

وعلى ذلك فإن العناصر المعمارية المستخدمة فى بناء القبة لابد وأن تتناســـب مع ضغط القبة نفسها على قاعدة البناء وعلى أى الأحوال عندما يصـــبح ســـمك الجـــدران الجانـــبية غير كافى لتحمل ثقل أو ضغط لجأ المهندسون المعماريون إلى إضافة عناصر معمارية مختلفة لتقوية الجدران من الداخل والخارج حتى يمكنها تحمل ضغط القبة عليها.

وفى القباب الرومانية فضل المهندسون استخدام عناصر معمارية من خـــارج الجـــدران موضـــوعة بطريقة مدرجة من أسفل حتى تصل فى ارتفاعها تدريجياً إلى زاوية القبة من الخارج....

أمـــا المهندسون المسيحيون فقد فضلوا تغطية القبة بغلاف خارجى أو تـــركها بـــدون غـــلاف مع تقويتها بدعامات قوية مثلما فى كنيسة القديسة صـــوفيا فى ســـالونيك وكذلك سانتا إيرين وسان سوجو وسانتا صوفيا فى القسطنطينية.

وتكـــون مجموعة العقود التى تحمل القبة مع القبة نفسها وحدة واحدة ويجـــب أن ننوه هنا إلى الصعوبة التى قابلت المهندسين لتحويل المساحة المربعة أو المستطيلة أى ذات الزوايا المحددة إلى شكل دائرى تستند عليه القبة.

فى الـــبداية حـــاول المهندسون وضع لوحة حجرية بارزة على شكل مثلث تقريباً فى زوايا المربع أو المستطيل وبالتالى تحويله إلى شكل دائرى كما فى كنائس سوريا إلا أن القبة فى هذه النماذج كانت مشوهة الشكل.

هـــناك طـــريقة أخرى أكثر تطوراً من الطريقة السابقة وهى بوضع عقـــود عند الزوايا لنفس الغرض أى لتحويل المربع إلى شكل دائرى مثلما ضـــريح قصر دقلديانوس وفى القصور الفارسية وفى كنيسة سان جيوفانى فى نـــابولى من القرن الخامس وكنائس سوريا والعراق والدير الأحمر فى مصر.

أمـــا الطـــريقة المثـــلى لتحويل المربع إلى شكل دائرى فقد تمت عن طـــريق اســـتخدام المقرنصـــات (عنصر معمارى مثلث الشكل مع قاعدة دائرية) وبالتالى حول الشكل المربع أو المستطيل إلى شكل مستدير.

ثـــم تطـــورت هـــذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة كهمزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة فى البداية قليلة الارتفـــاع ثم أصبحت بعد ذلك أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالى لإضاءة المكان من الداخل. هذه هى التطورات فى بناء القبة التى انتشرت سواء فى كنائس الشرق أو الغرب.

فى الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكـــثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الأعمدة والدعامات التناوب لكى تسند العقود التى تحمل القباء.

أحيانـــاً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كـــانت توجـــد فى الواجهـــة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كانت توجه فى الواجهـــة قـــوس ضـــخم محمول على دعامات وأحياناً كان ويجود على الجانـــبين الطوليـــن مقصورات معمدة ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تســتخدم المـــواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المساحة الطوليـــة نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها إما قباء أو قباب التى يسهل إرســـاءها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل فى الشـــرق كنائس النوع الثانى وأقصد به الكنيسة المركزية ولقد أدى هذا إلى نشـــأة الكـــنائس المختـــلطة التى أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

الزخارف المعمارية

تميز الفن فى القرن الخامس بالتأثيرات اليونانية الرومانية فى المرحلة الأولى وهى تأثيـــرات كلاسيكية متأخرة. ثم أضيف إلى العمود رموز من المسيحية مثل الصليب.

المرحـــلة الثانية منذ اتخاذ الدين المسيحى إلى عصر جستنيان. وهى فـــترة ازدهار الفن البيزنطى والقبطى. المرحلة الثالثة بعد خلفاء جستنيان كانت بداية ضعف وتدهور فى الفن وبعد ذلك تلى هذه الفترة فترة العصر الذهبى الثانى وهى فترة ازدهار مرة أخرى.

واتســـمت المرحلة الثانية منذ عصر جستنيان بالاهتمام بالدين الجديد ونشره وتحول بعض المبانى الوثنية إلى الكنائس أو نقل بعض أجزاء هذه المـــبانى القديمـــة والـــتى على الطراز اليونانى والرومانى وهى الكنائس الجديدة.

وكان الفنان كان يميل إلى تنفيذ ما ألفه وتعود عليه قروناً طويلة حيث كـانت العناصر اليونانية الرومانية فى بداية الفن البيزنطى لا تزال تعيش بداخلـه فكـان يـنفذها لأنه تعود عليها وإن كنا نلاحظ فى هذه الفترة فى النصف الثانى من القرن الخامس ونتيجة لرسوخ الدين الجديد أضاف الفنان إلى هـذه العناصر القديمة بعض الرموز المسيحية ومن أشهرها الصليب فـنجد العمود فى تلك الفترة المبكرة يتكون أحياناً من قطعة واحدة رخامية أو من الطوب وقد يكون ملتصقاً بالحائط المستقل على شكل دعامات.

أمـا العمـود فى فـترة جسـتنيان وهى الفـترة الـتى وصلت فيها الإمـبراطورية البيزنطية فى إلى أوج عظمتها كما كان الإمبراطور نفسه محـباً للـتطور والابـتكار كمـا رأينا فى كنيستى أياصوفيا وسيرجيوس وبـاخوس وأكـبر دليل على تطور فن المعمار فى هذه الفترة وكيف أبدع المهندسون فى استخدام المقرنصات والقباب فى تغطية المساحات المختلفة المربعة والمستطيلة والتى انتقلت بعد ذلك فى عهد خلفائه. وكان جستنيان مـن أكـبر مشجعى الفنون عامة ليس فقط داخل العاصمة بل أيضاً شهد عصـر جسـتنيان بناء العديد من الكنائس الرائعة الجمال مثل كنيسة St. Vitale فى رومـا و St. Katherine فى سـيناء فالتجديدات القليلة التى حدثت فى القرن الخامس لا تقارن بما أحدثه جستنيان فلم نشهد الفن تطوراً كـبيراً فى فـترة قصيرة مثلما حدث فى النصف الأول من القرن السادس الميـلادى فقـد أرسى جستنيان قواعد فنية جديدة استمرت حتى نهاية الفن البيزنطى، كان لها تأثيراً كبيراً على الفن البيزنطى حتى القرن الثالث عشر الميـلادى. فمـن أشهر الابتكارات التى أضافها جستنيان على بدن العمود كان يلون بالفريسكو وأن يغطى العمود كله بشخصية دينية ملونة، أو كان ينحت مجموعة من الزخارف الهندسية اللولبية على شكل مربعات بداخلها

صليب أو فرعى لورق الأكانثوس الملتوى والمتداخل أو ينقسم العمود إلى عـدة أجزاء يأخذ كل جزء منها زخارف مختلفة مثل زخرفة الزجزاج أو زخرفة نباتية ولولبية متنوعة.

تـرجع أشهر التيجان إلى ما بعد القرن السادس حيث استمرر الشكل الكورنـثى مكونـاً من ثلاث أوراق مشجرة بارزة للخارج الصف الأول والثانى مسطح على تاج العمود والثالث هو البارز للخارج. وكانت أوراق الأكانثوس كلها مسطحة على بدن التاج وأصبحت تشبه الحروف أكثر من الشـكل الكورنثى القديم وقد يتوسط هذه الأوراق الكورنثية ما يشبه البرعم الصغير.

تيجـــان الأعمدة

كـانت تيجان الأعمدة منتشرة فى الفن البيزنطى ومتنوعة ونتيجة للتأثيرات المختلفة سواء اليونانية أو الرومانية أو الشرقية ولذلك جاء تنوع كبير جداً فى أشكال التيجان على غير المألوف فى الفنون السابقة.

بالنسـبة للمرحـلة الأولى كـانت ورقة الأكانثوس Acanthos هى المسـيطرة فى تيجان الأعمدة وهذا تأثير تيجان الفن الرومانى وقد استخدم فى الـبداية نفـس الشكل التاج الرومانى، ثم بعد ذلك حدثت تطورات من أهمها:

١- فى البداية سيطر التاج الرومانى ولكن حدث اختلاف حيث أنه بدلاً مـن أن الـثلاثة صـفوف لورقة الـ Acanthos كانت مفتوحة لـلخارج فالآن أصبح الصف العلوى مفتوح للخارج والأسفل عنه أقل والأسفل والأخير ملتصق تماماً ببدن التاج .

٢- ظهــر شكل المروحة حيث تكون ورقة الــ Acanthos ملتصقة ببدن التاج تماماً.

٣- الأوراق الــتى كانت ملتصقة على التاج أيضاً نلاحظ ظهور برعم وهو التى تخرج منه ورقة الــ Acanthos.

٤- ظهــر شــكل تاج يأخذ من أعلى شكل ورقة النخيل وهو خاص بمصــر القــبطية، مثــلما نجد هذا الشكل فى بلاد أخرى فى الفن البيزنطى، وإن وجد يكون ذلك تأثيراً مصرياً.

٥- ظهــرت به تيجان الجزء العلوى منها بصور حيوانات أو رموز مسيحية، والجزء السفلى عبارة عن ضفائر مجدولة ببعضها.

٦- ظهــرت أيضــاً تيجــان لأوراق الــ Acanthos وكأنها تدفعها الرياح فتظهر بصورة ملتوية.

٧- بعد ذلك تجردت ورقة الــ Acanthos وتطورت إلى أن أصبحت بالحجم الصغير ملتوية أجزاء منها إلى الداخل بحيث أننا لو نظرنا إلى التاج نشعر بأنها مجموعة من الثقوب المتتالية .

٨- اســتمر الفنان فى تصغير ورقة الــ Acanthos فقسم التاج إلى أكثر من جزء فكان كل جزء يمثل أوراق نباتية بالتتابع مع أشكال لولبية.

٩- تحفر فيها أشكال ورود وصلبان.

١٠-ظهــرت بــه تيجان على شكل السلة سميت بتيجان السلة أو الــ Basket.

١١- ظهرت لولبيات مختلفة تحفر فيها عناقيد عنب.

الجزء المحمول فوق الأعمدة Entablature

ظل الجزء الذى يعلو الأعمدة فى المبانى المختلفة ــ سواء بيزنطية أو قبطية ــ من الناحية المعمارية على حاله القديم دون تغير ملحوظ سواء فى الحمّال Architrave أو غيره من الأجزاء المعمارية المكونة للــ Entablature.

الأفاريــــــــز

وهى الأجزاء التى تعلو الأعمدة وقد ذودت بزخارف نباتية أو حيوانية أو هندسية متنوعة، تحت كل نوع عناصر مختلفة مكونة له فمن أبرز العناصر النباتية التى استخدمت على الأفاريز أوراق الــ Acanthos الرومانية التى أضاف إليها الفنان بعد ذلك أوراق العنب وعناقيد العنب.

أضاف الفنان أحياناً على زخرفة الأفاريز بعض العناصر الجديدة التى صورها بطرقة خشنة خالية من الجمال بالعمق كتصوير الحيوانات حول الفروع النباتية وأوراق العنب كمبانى حيث تأخذ العناصر الزخرفية النباتية أشكالاً لولبية متنوعة تحصر بداخلها حيوانات أحياناً وأحياناً أخرى بعض الأزهار والفواكه وأحياناً كانت تأخذ هذه اللولبيات أو الخامات شكل المسبحة أو حبات اللؤلؤ المتتابعة.

وإمعاناً فى الزخارف الزائدة التى يتميز بها الفن المسيحى بوجه عام فلدينا مجموعة الأفاريز التى تتميز بزخارفها المتنوعة المتتابعة المختلفة مثل ورقة الــ Acanthos وورقة العنب المنحوت داخل دوائر متتالية بالإضافة إلى وجود أحد الرموز المسيحية كالصليب.

أما فيما يختص بالأشكال الزخرفية الهندسية فلدينا أفاريز نحتت عليها أشكالاً هندسية مثمنة أو سداسية الأضلاع أو مربعة احتوت بداخلها على

زخــارف نــباتية مــثل الزهرة أو احتوت على حيوان أو شكل آدمى أو صليب.

أحيانــاً كانت الوحدات الزخرفية المتباينة الأشكال تصف رأسياً مثل الجدائــل والمايــندر والأزهــار، أوراق الكروم وعناقيد العنب، وزخرفة البيضة والسهم الرومانية، اللؤلؤ والصلبان وكلها فى النهاية تعبر عن روح الفنان المسيحى التجريدية الزخرفية أو محاولة إضفاء هذه الروح على كل ما يتعامل معه من وحدات فنية متنوعة.

اتصــفت أيضــاً روح الفنان فى ملئ الفراغات فى المنحوتات بنشر الوحــدات ســواء الــبيزنطية أو القبطية حيث اهتم الفنان بنشر الوحدات الزخرفية النباتية أو الهندسية أو الحيوانية على السطح بأكمله.

الواجهات المختلفة Pediment

لم تختلف الواجهات المثلثة فى الفترة الأولى للفن المسيحى كثيراً عن مــثيلاتها فى العصور الكلاسيكية، ولكن لم يستمر هذا الشكل طويلاً بل لم يكن هو الشكل الوحيد الذى عرف فى الفن البيزنطى.

ظهــر شــكل آخر انفرد فيه المثلث من أعلى وابتعدت الجوانب عن بعضــها وحفر بين ضلعيه قوس نصف دائرى صور عليه بعض المشاهد الأســطورية أو بعــض الفــروع النباتية أما الواجهة نفسها فنحتت ببعض النــباتات المعروفة مثل ورقة الــ Acanthos أو زخرفة البيضة والسهم Egg and dart والزهرة Rosette.

ثــم ظهرت بعد ذلك الواجهة المكسورة وزخرفها الفنان بموضوعات متــنوعة منحوتة أو بزخرفة الصدفة التى تعتبر من الموضوعات الشائعة فى الفن المسيحى بصفة عامة.

المشكاوات Niches

استخدمت المشكاة استخدمت فى العمارة المسيحية لغرض زخرفى أو دينى، وكان شكل المشكاة عبارة عن مستطيل غائر نصف إسطوانى يحفه عمودان من الجانبين يتخذ من أعلى شكل نصف دائرى أو واجهة مثلثة فى منتصفها قوس نصف دائرى ومثلثان جانبيان.

تعتبر زخرفة الصدفة من أكثر الزخارف شيوعاً وانتشاراً أعلى المشكاوات. وقد كانت تضاف إلى الصدفة فيما بعد وفى عصور لاحقة زخارف نباتية متنوعة تحيط بها، بالإضافة إلى وجود الصليب فى منتصفها.

إلى جانب زخرفة الصدفة زخرفة المشكاوات فى أحيان كثيرة بأوراق نباتية مثل ورق الغار والعنب، هذا بالإضافة إلى توسط بعض الموضوعات الأسطورية أعلى المشكاوات كصورة إحدى حوريات البحر وهى تمتطى حيواناً بحرياً.

كما يتضح الأتجاه الزخرفى الهندسى المبالغ فيه أعلى المشكاوات والمتمثل فى انتشار الزخارف الهندسية واللولبية والجدائل، والتى يتخللها أحياناً إحدى الرموز المسيحية، هذا بالإضافة إلى توسط آنية الحياة أعلى بعض المشكاوات والتى كانت من الموضوعات المحببة فى الفن البيزنطى.

الفسيفساء

بالرغم من أن كلمة فسيفساء تطلق عامة سواء على زخرفة الأرضيات بمكعبات ملونة حجرية أو مرمرية أو تطلق أيضاً على زخارف الجدران المكونة من القطع الصغيرة الزجاجية والعجائن الملونة أو بعض الأحجار الكريمة مثل اللؤلؤ إلا أنه بالنسبة للفسيفساء البيزنطى فإننا نعنى

بذلـك الـنوع الثانى فقط نظراً لأن النوع الأول الذى استخدم فى زخرفة الأرضيات استخدم بكثرة فى العصر اليونانى الرومانى إلا أن استخدامه فى العصر البيزنطى كان قليلاً للغاية.

وانـتقال الفسيفساء إلى الجدران يرجع إلى القرنين الأول والثانى الميلاديين حيث عثر بمدينة بومبى على مشكاوات مزينة بفسيفساء عبارة عن مكعبات زجاجية.

ومـنذ القرن الثالث زاد استخدام هذه النوعية من الفسيفساء فى تغطية السـقوف والجـدران . ومـنذ القـرن الخامس أصبحت هذه النوعية من الفسيفساء هى العامل الفاصل فى زخارف المساحات الواسعة من الجدران والسـقوف واستمرت على هذا المنوال حتى القرون المتأخرة من العصر الـبيزنطى وعندما لم تعد هذه النوعية من الزخارف قادرة على مزيد من الابتكار عندئذ حلت الرسوم الجدارية Wall Painting محل الفسيفساء.

طـوال تـلك القرون التى استخدم فيها الفسيفساء فى الفن البيزنطى، كـانت الموضـوعات المسـتخدمة فيه ذات طابع دينى بحت لتحقيق عدة أهـداف منها جعل تلك الكنائس لا تقل بهاءً ولا ثراءً عن المعابد الوثنية، ولتعميق التعاليم الدينية بالديانة المسيحية عن طريق وضع الصور المختلفة المأخوذة سواء من التوراة (العهد القديم) أو من الإنجيل (العهد الجديد) دون الحاجـة إلى قراءتها، وعلى ذلك يستطيع المسيحيون متابعة هذه الطقوس بعيونهـم وآذانهم. أقدم الأمثلة على هذه النوعية من الفسيفساء موجودة فى كنيسة الرسل بالقسطنطينية والتى ترجع إلى الفترة ما بين ٥٣٦ – ٥٤٦م حيـث مـثل على جدران هذه الكنيسة مناظر من حياة المسيح إلى جانب الهـدف الرئيسـى من استخدام الفسيفساء فى تعليم الجهلاء من المسيحيين دقـائق الديانة المسيحية عن طريق هذه الصور. وهناك هدف آخر استخدم

من أجله هذه الفسيفساء ألا وهو إبهار المشاهد بهذا الجمال الفنى المتضافر مع الأغانى والتراتيل ومظهر القساوسة بملابسهم الفضفاضة الراقية للتأثير على نفسية المسيحيين. ولقد كان لهذا أكبر التأثير فى القرن العاشر عندما جاء إلى القسطنطينية وفد من الروس الذين كانوا حتى هذه اللحظة وثنيين فكـــان لانــبهارهم بهذه المظاهر فى كنيسة الرسل بالقسطنطينية الأثر فى اتباعهم المذهب الأرثوذكسى كدين رسمى للدولة الروسية.

وهكذا أصبحت الأجزاء الداخلية من الكنيسة مغطاة بالكامل بالفسيفساء الــذى يصـــور إمـــا الصور الشخصية للقديسين أو مشاهد من الإنجيل أو زخارف أخرى نوعية. وقد ساهمت فى ذلك تخطيطات الكنائس البيزنطية ذات الطـــابع المركـــزى بكل ما يصحبه من استخدام القباب والقباء حيث كـــانت مسطحات هذه القباب والقباء مكاناً مناسباً لتغطيتها بالفسيفساء ذى القطع الزجاجية والتى ينعكس عليها الأضواء بشكل يؤثر فى الناظر أكثر مـــن استخدام هذا الفسيفساء لتغطية الكنائس ذات الطراز البازيليكى حيث توزع الأضواء فى أماكن محددة.

الأسلوب الفنى

بالنسبة للأسلوب الفنى المستخدم فيه الفسيفساء البيزنطى يمكننا القول أن هـــناك ثلاثـــة عناصر فنية أثرت فى تكوين موضوعات هذه الفسيفساء هى:

العنصر الهللينستى ثم العنصر السريانى (أى السامى) ثم العنصر الشرقى.

العنصر الهللينستى

بالنسبة للأسلوب الفنى الهللينستى فإن هذا التأثير يبدو من خلال تدرج الألوان التى تعطى عمق فى المنظور والتى صورت المسيح كبطل من الأساطير اليونانية.

العنصر السريانى

يبدو من تصوير الشخصيات بالوضع الأمامى والتى تكتسب قدرتها على التأثير من استخدام الألوان الحية والأفكار الواقعية ومن التقابل عبر التأثيرات المختلفة. فعلى سبيل المثال عند تصوير السيد المسيح صورة كملك قوى الرهبة ملتحى يتشابه فى مظهره مع صفات الآلهة الكبرى الفارسية أو الآشورية، ومع سيادة هذا النوع الثانى من التأثير يمكننا القول أن عمق المنظور لا أثر له، فالصور منفردة والشخصيات الرئيسية تكتسب طولاً ملحوظاً بالنسبة للشخصيات الأخرى. أما فى الموضوعات الأفقية فإن الشخصيات الهامة تصور فى الوسط أما الثانوية فهى هامشية فى جوانب الموضوع المصور.

العنصر الشرقى

بالنسبة للعنصر الثالث فى التأثيرات الفنية فيمكننا القول أنه يظهر بوضوح فى الفسيفساء الزخرفى وليس المصور. ومثلما فى كنيسة القديس Constanza أو فى كنيسة الواحة الخارجة بمصر حيث يرى فى حنية الكنيسة ثمانى نجوم مكونة شكل ثمانى وهو شكل مكرر فى كل حنية. هذا التأثير الشرقى يظهر أيضاً كخلفية خلوية للموضوعات المصورة وهى خلفيات ذات رموز دينية مثل منظر السحاب والماء والخراف فى بيئة

نــباتية وصـــورة العنقاء. وأحسن الأمثلة على ذلك فسيفساء الحنية بكنيسة القديســـان Cosmo and Damian بروما حيث يظهر السحاب والماء من الخلف والخراف من الأمام.

وهــذه العناصـــر الزخرفية ذات أصول من الديانة المازية. على أى الأحــوال فإنـــه يرتبط بتلك العناصر التأثيرية الثلاث للفسيفساء البيزنطى ثلاث طرق:

طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء

الطريقة الأولى

هى اخـــتيار مشـــهد واحد من الحدث يتسم بأهمية أكبر من المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهذه الطريقة مرتبطة بالتأثير الهللينستى.

الطريقة الثانية

هى سرد المشاهد كلها المرتبطة بالحدث فى شكل متتابع وهذه الطريقة مرتـــبطة بالـــتراث الســـريانى حيث استخدم فى سوريا منذ القرن الثالث الميلادى.

الطريقة الثالثة

فـــهى توسط مشهد معين من الحدث بحيث تحيطه كإطار له المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهى ذات أصول سامية.

مراحل تطور الفسيفساء البيزنطى

المرحلة الأولى

وتمتد من من القرن الرابع إلى القرن السابع ويمكن تتبع هذه المرحلة فى روما، رافنا، سالونيك.

بالنسبة للفسيفساء يمكن تتبعه فى إيطاليا من خلال أمثلة له فى كنيسة القديس Constanza بروما حيث صور فوق القبة الكاملة الاستدارة مناظر من التوراة محاطة بفهد، أما الحلقة التى تستند عليها القبة فهى مقسمة إلى ١٢ جزء كل أثنين منهما متقابلان متشابهان تسودهما الزخارف النباتية والحيوانية ويلاحظ هنا أن الخلفية بيضاء وفى عصر لاحق ستصبح ذهبية فى كنيسة St. Maria Maggiore (معناها القديسة ماريا الكبرى) يوضح الفسيفساء الأقدم فى صالة البازيليكا والتى ترجع إلى القرن الرابع مشاهد من التوراة خلفيتها بيضاء. أما الفسيفساء الموجود فوق قوس النصر مصور عليه مشاهد من الإنجيل، وفى هذا الفسيفساء يلاحظ أن بدأ عناصر ما يطلق عليه الفن البيزنطى قد بدأت فى الوضوح.

أما الفسيفساء الهيكل بكنيسة Cosmo and Damian من ٥٢٦ – ٥٦٣م فهى توضح تطور الأسلوب البيزنطى، حيث صور المسيح ملتحياً، الملابس مصورة بالطريقة الخطية البيزنطية، الوجوه والأجسام تميل إلى الاستطالة. أما فى رافنا كنيسة St. VitaleJ (٥٢٦ – ٥٤٧م) فإلى جانب صورة المسيح بدون لحية نرى مشاهد من البلاط الإمبراطورى تتوسطه الإمبراطورة ثيودورا توضح الأسلوب البيزنطى بعناصره الشرقية خاصة بالنسبة لشكل الحلى وأيضاً الطابع العام والميل لاستطالة الأجسام.

أمــا بالنسبة لسالونيك فى بلاد اليونان فقد وصل إلينا أمثلة كثيرة من الفسيفساء البيزنطى تظهر مستوى فنى أكثر مما هو فى إيطاليا ويظهر هذا من عمل قطع الفسيفساء ومن القدرة على تدرج الألوان بها ولعل من أجمل قطــع الفسيفساء تلك الموجودة Hosios David وهى مصورة بالطريقة القديمة فالمسيح هنا غير ملتحى.

أمــا فى فسيفســاء كنيسة St. Demetrius من القرن السابع والتى تصور هذا القديس. فيظهر الالتقاء بين الفنين الهللينستى والسريانى.

المرحلة الثانية: العصر اللأيقونى

مــن القرن السابع إلى القرن التاسع (عصر اللأقونية) و يمكن تتبعها فى سوريا.

يرجع العصر اللايقونى إلى القرن الثامن الميلادى. ويتميز الفسيفساء بــه بعدم ظهور الموضوعات المصورة وإنما فقط عناصر زخرفية يغلب عليها الطابع النباتى والمعمارى أو أحدهما فى مشاهد توضح قمة الاندماج بين العناصر الفنية الهللينستية والأخرى الفارسية وبالرغم من تعدد الأمثلة على هذه النوعيات من الفسيفساء فى تلك الفترة إلا أن أحسن الأمثلة يوجد فى دمشــق بسوريا حيث نشاهد مناظر طبيعية يغلب عليها الطابع الخيالى مــثل إيهاء معمدة، بازيكليات، أبراج، مشكاوات وغيرها وتصوير نباتات العــنب الملتفة حول الأعمدة والأشجار بينما فى العمق معبد هللينستى مع وجــود نافورات. وكل هذه العناصر ممثلة بدقة متناهية روعى فيها تدرج الظلال لإضفاء مزيد من عمق المنظور على المشهد برمته.

المرحلة الثالثة

مــن القــرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الميلادى فى بلاد اليونان والقســطنطينية وهى الفترة اللاحقة للعصر اللأيقونى حيث تتميز باكتمال عناصــر الفــن البيزنطى الذى أصبح يغطى مساحة واسعة من العالم من روسيا حتى صقلية بالإضافة إلى غرب آسيا الصغرى وبلاد اليونان. ومن أهــم مميزات الفسيفساء البيزنطى فى هذه الفترة هى الاستطالة الملحوظة للشخصــيات المصــورة لأحــداث مأخوذة من الإنجيل مع إضافة الألقاب والأسماء لتلك الشخصيات مكتوبة بحروف يونانية شكلت جزء هام مكمل للأحداث المصورة. كذلك يلاحظ هنا أن الخلفيات ذهبية والألوان قاتمة وإن كان بها لمعة خاصة. بمعنى آخر كانت فسيفساء هذه الفترة ذو طابع دينى بحت هدف لتوضيح قصة الإنجيل. وكمثال لهذه الفترة الفسيفساء الموجود فى Daphni فى بــلاد اليونان والقسطنطينية Constantinople ومدينة نيقيــا Nicaea وفى كنيســة Cefali بصقلية. فمثلاً فى كنيسة Nicaea صــورت العــذراء وهى تحمــل طفل كرد فعل للحرب اللأيقونى أما فى فسيفساء كنيسة Daphni صور المسيح فى قمة القبة وحوله صور الرسل.

أمــا فى فسيفساء Torcello فقد صورت العذراء وهى تحمل المسيح طفــلاً وروعة هذا الفسيفساء وانفراد صورة العذراء مع خلفية ذهبية دون أن يصاحب هذا المنظر أى نوعية أخرى من الزخارف .

أمــا الفسيفساء الموجودة بالرمو بصقلية فيصور الأميرال جورج عند قــدمى العــذراء. ويصور فسيفساء كنيسة Cefali المسيح وأسفله العذراء بينما فى الحلقة السفلى من الهيكل صور الرسل.

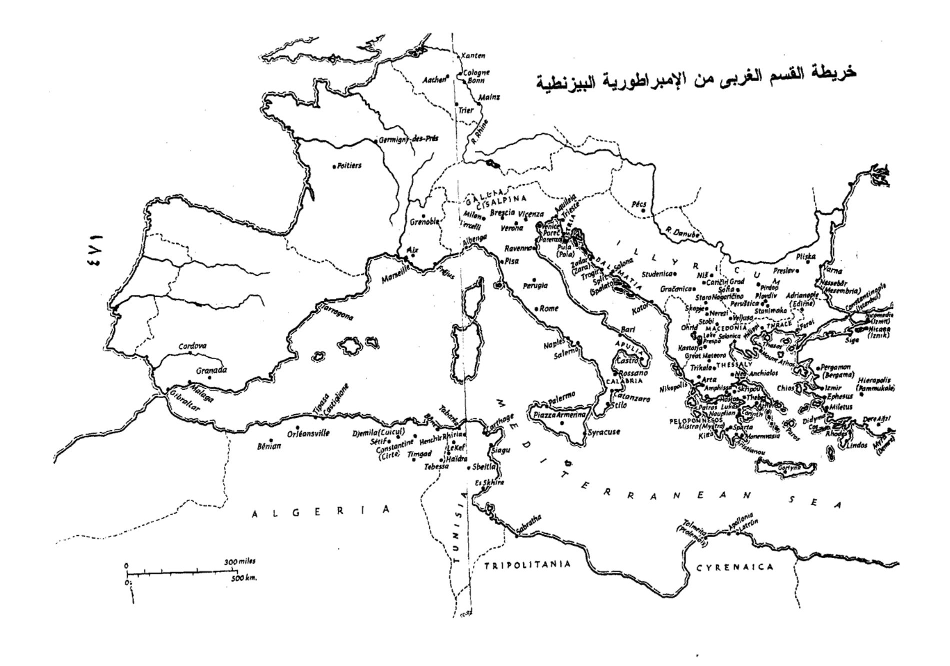
المرحلة الرابعة

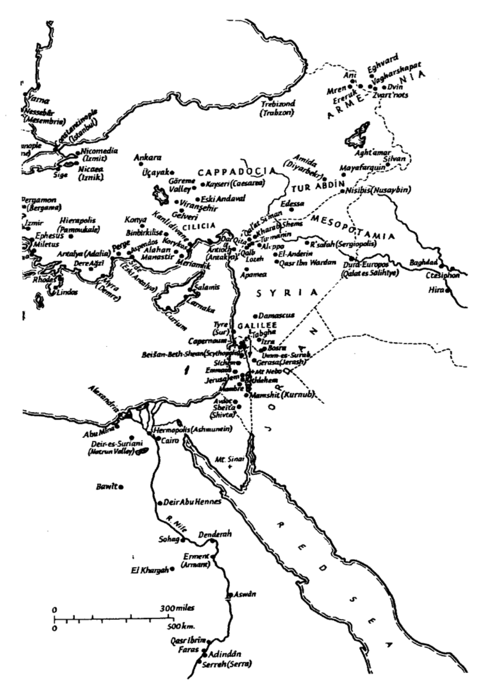
مــن القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر ويمكن تتبعها فقط فى منطقة القسطنطينية.

وهى آخر مرحلة من الفسيفساء البيزنطى ويمكن تتبعها من خلال قطع الفسيفساء التى ترجع إلى القرن الرابع عشر ويلاحظ أن الفسيفساء من هذه الفــترة كـــان قد تخلص من العناصر الفنية المبالغ فيها والتى ميزت الفن الـــبيزنطى مـــثل الاستطالة وغيرها وهنا نجد إضاءة جديدة، حيوية أكثر، اهتمام بالعوامل الإنسانية والتى أضيفت للفكرة الدينية.

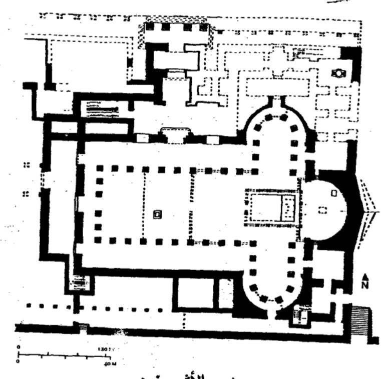
لوحات الفنون البيزنطية

خريطة القسم الغربى من الإمبراطورية البيزنطية

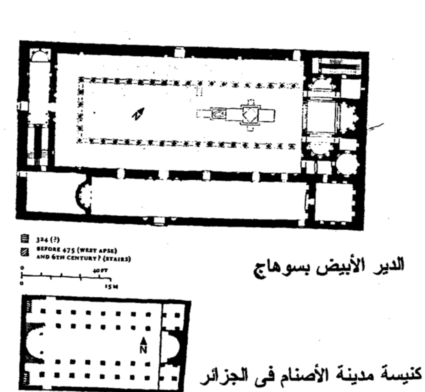




خريطة القسم الشرقى من الإمبراطورية البيزنطية

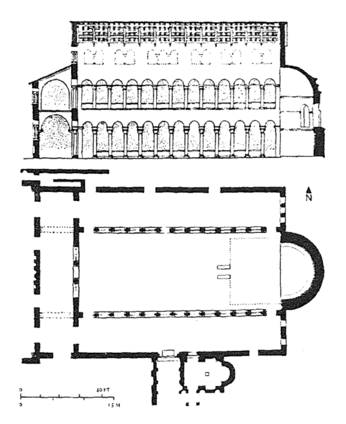


دير الأشمونين

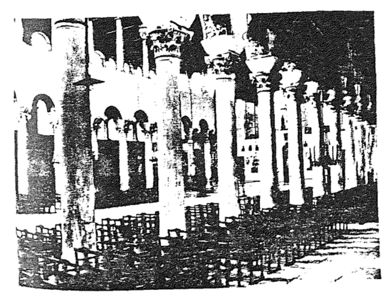


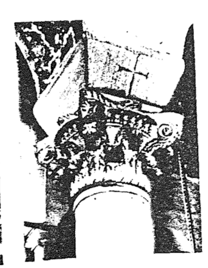
الدير الأبيض بسوهاج

كنيسة مدينة الأصنام فى الجزائر

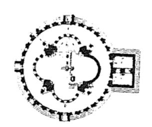


بازيليكا مدينة سالونيك

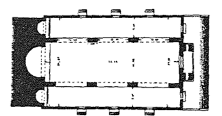




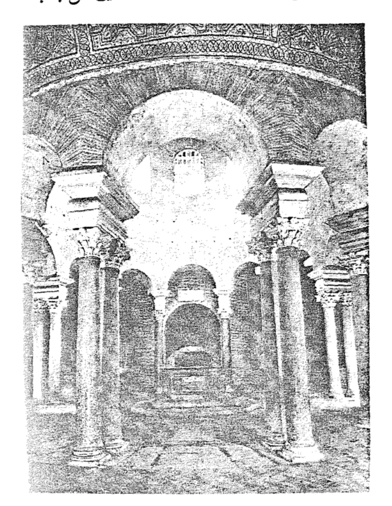
بازيليكا مدينة سالونيك من الداخل



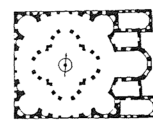
كنيسة سان جريجورى فى أرمينيا



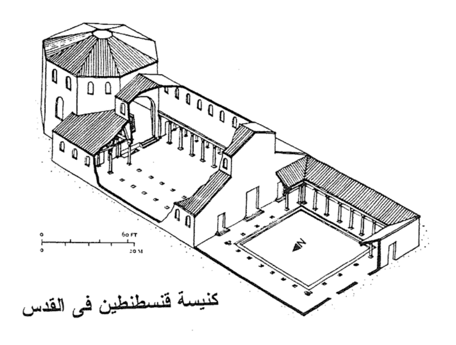
كنيسة قنسطنطين فى بعلبك



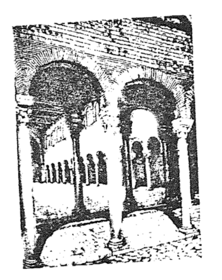
كنيسة سان كونستانزا فى روما



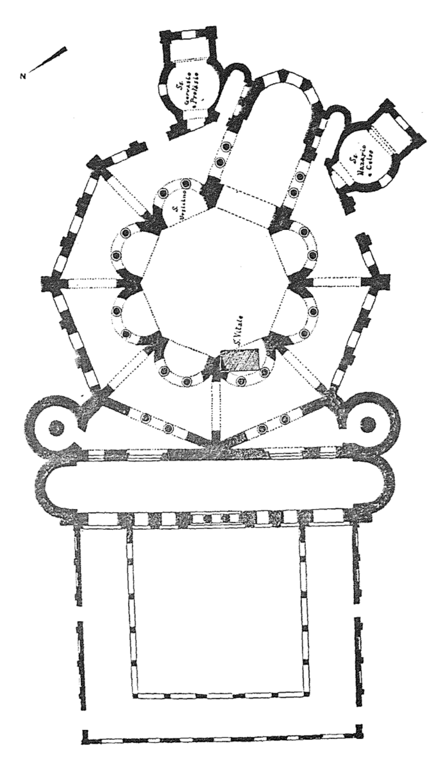
كنيسة بصرى فى سوريا



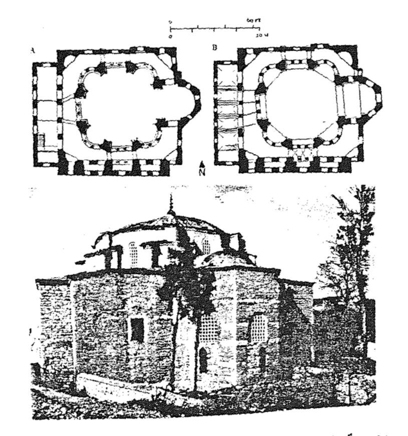
كنيسة قنسطنطين فى القدس



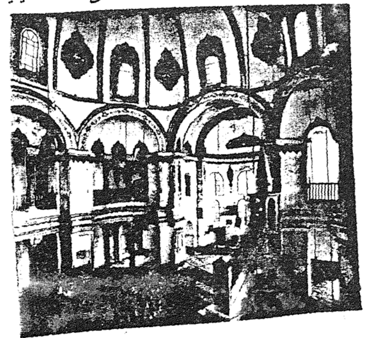
كنيسة سان فيتال فى روما

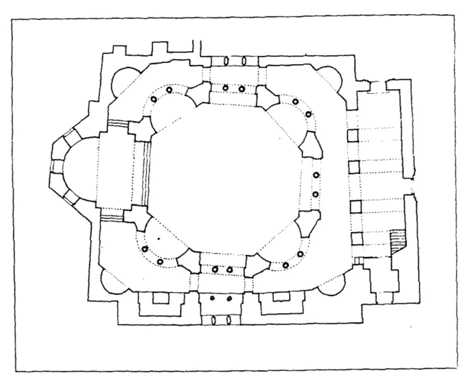


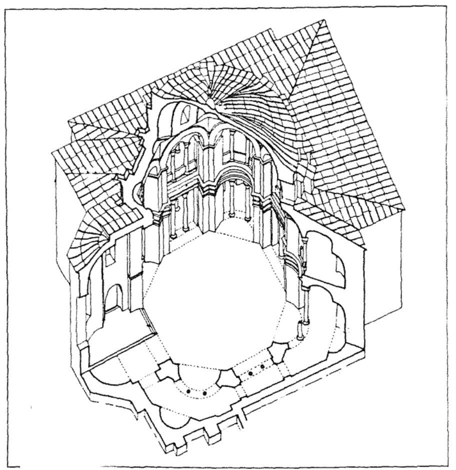
مخطط كنيسة سان فيتال فى روما



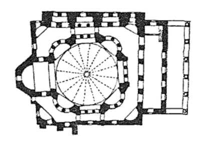
كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية

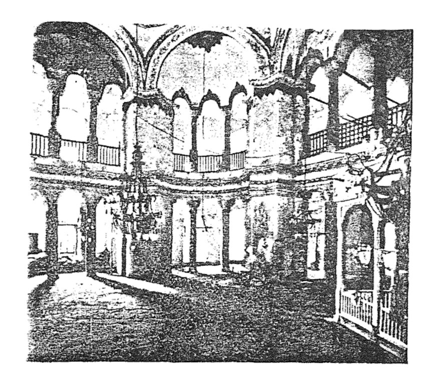




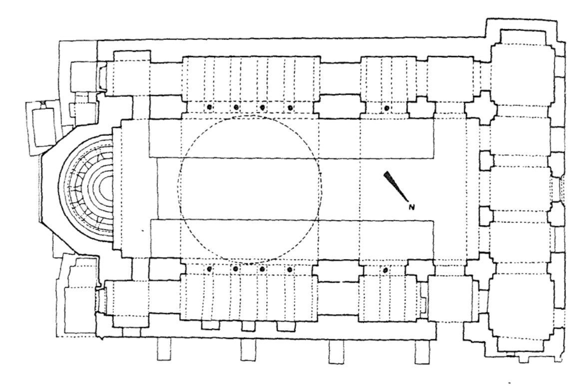


كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية

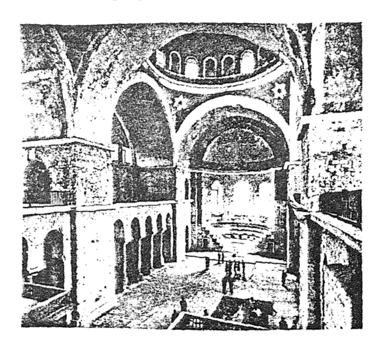


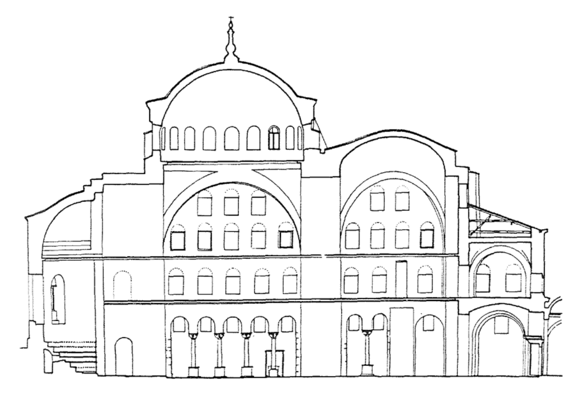


كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية من الداخل

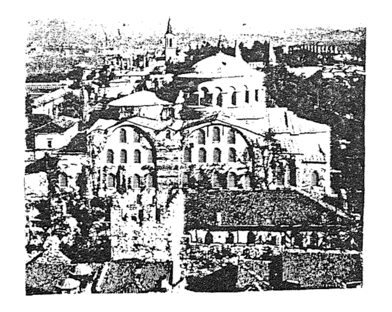


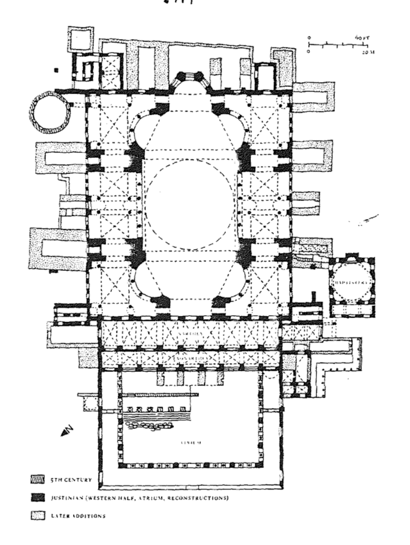
مخطط كنيسة سانت إيريني في القسطنطينية





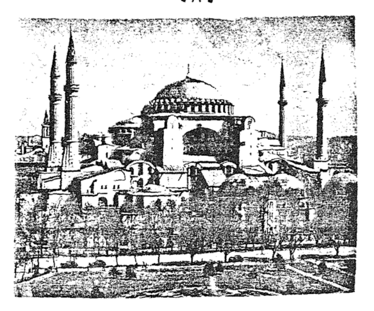
مخطط كنيسة سانت إيرينى فى القسطنطينية



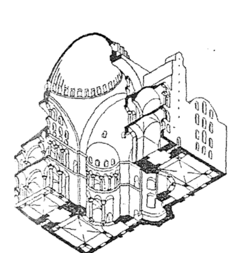


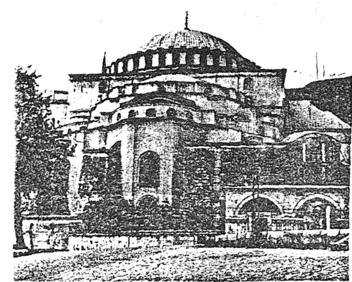


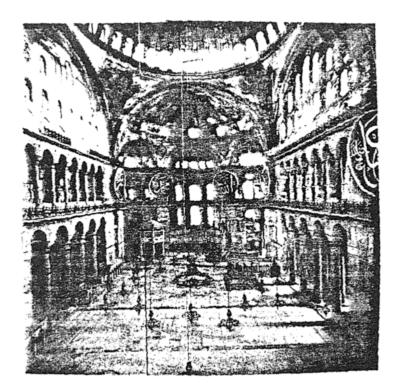
مخطط كنيسة أيا صوفيا فى القسطنطينية



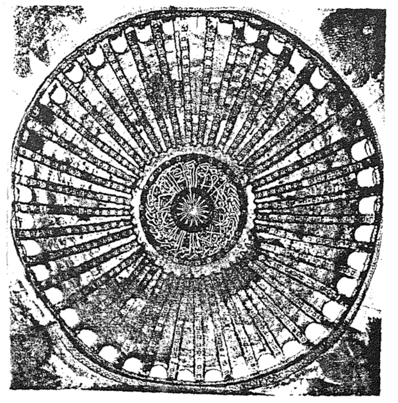
منظر عام لكنيسة أيا صوفيا فى القسطنطينية



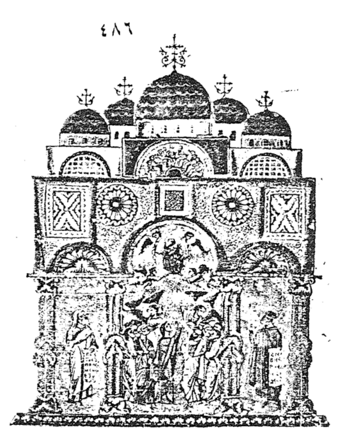




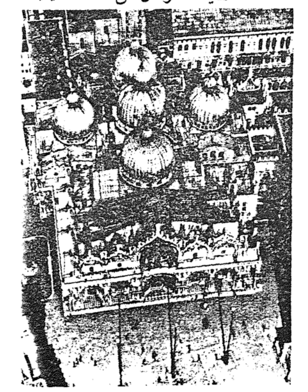
كنيسة أيا صوفيا فى القسطنطينية من الداخل



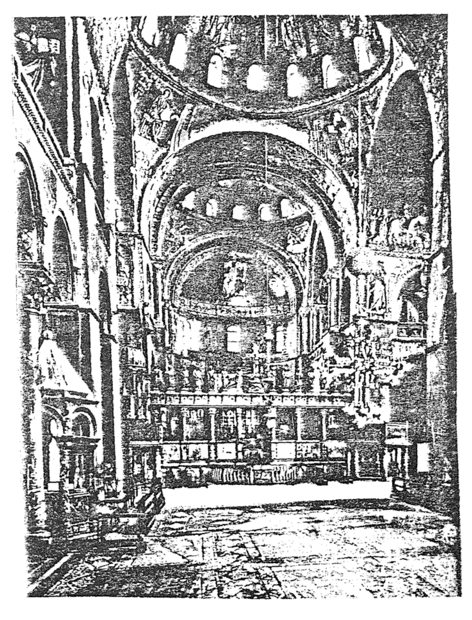
قبة كنيسة أيا صوفيا



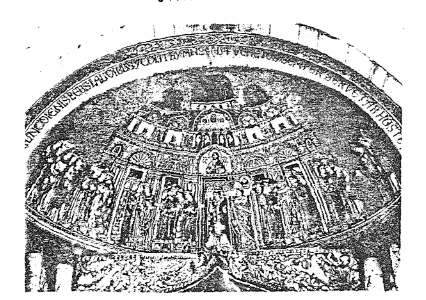
كنيسة الرسل فى القسطنطينية



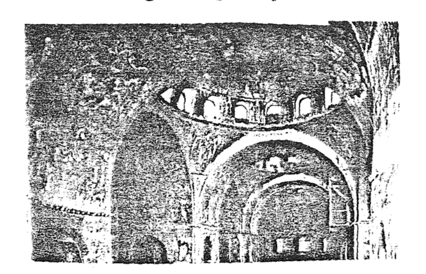
كنيسة سان مارك فى فينيسيا

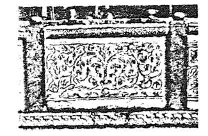


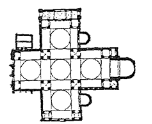
كنيسة سان مارك فى فينيسيا من الداخل

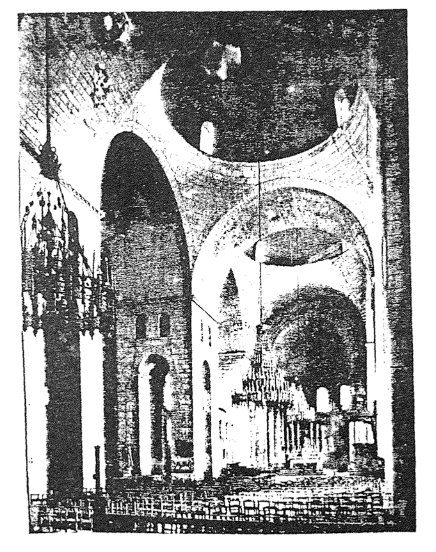


كنيسة سان مارك فى فينيسيا

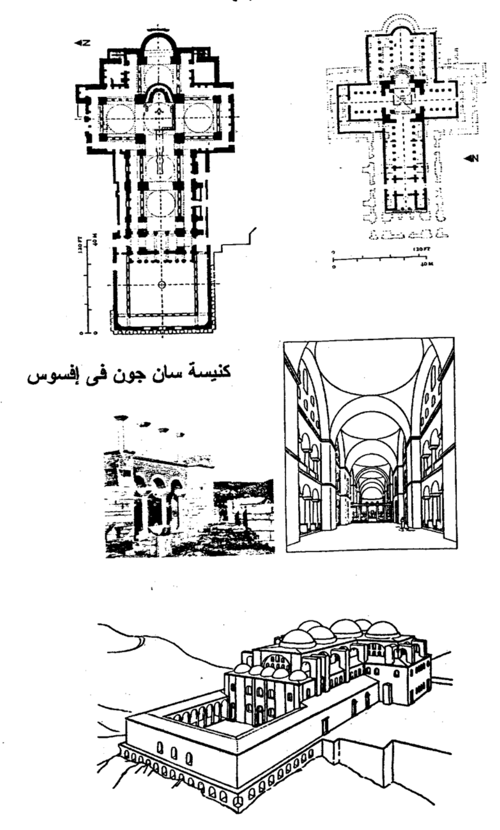




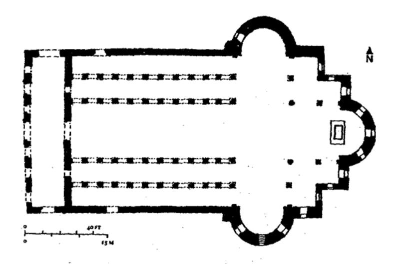




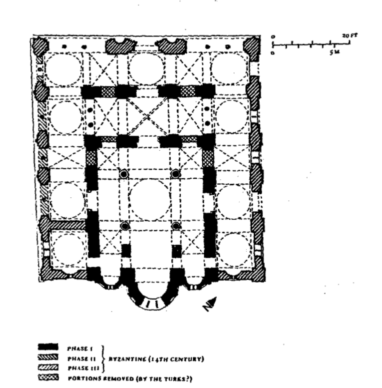
كنيسة سان فرونت فى فرنسا



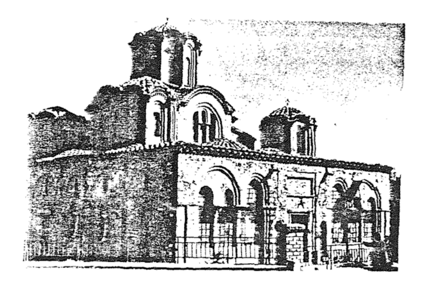
كنيسة سان جون فى إفسوس



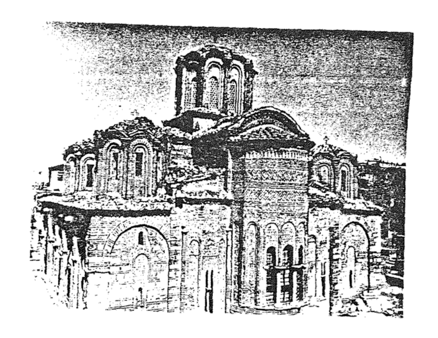
كنيسة بيت لحم

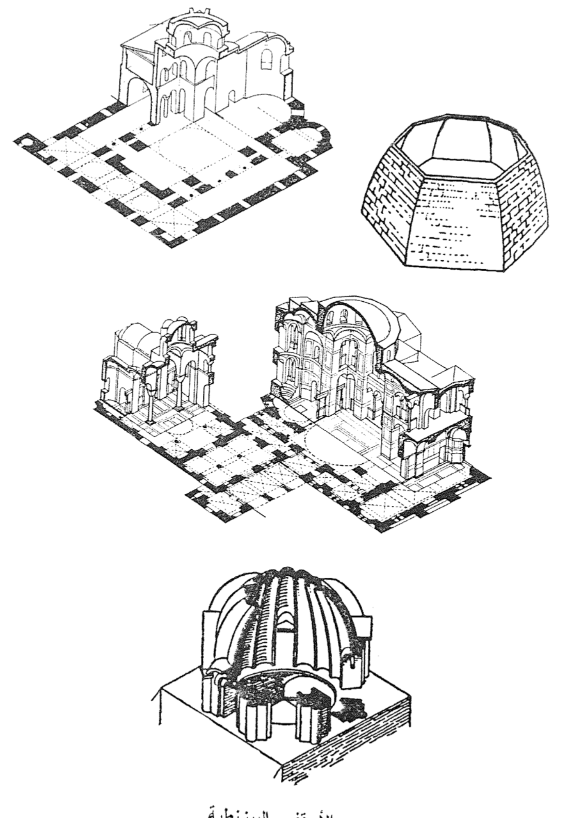


كنيسة الرسل فى سالونيك

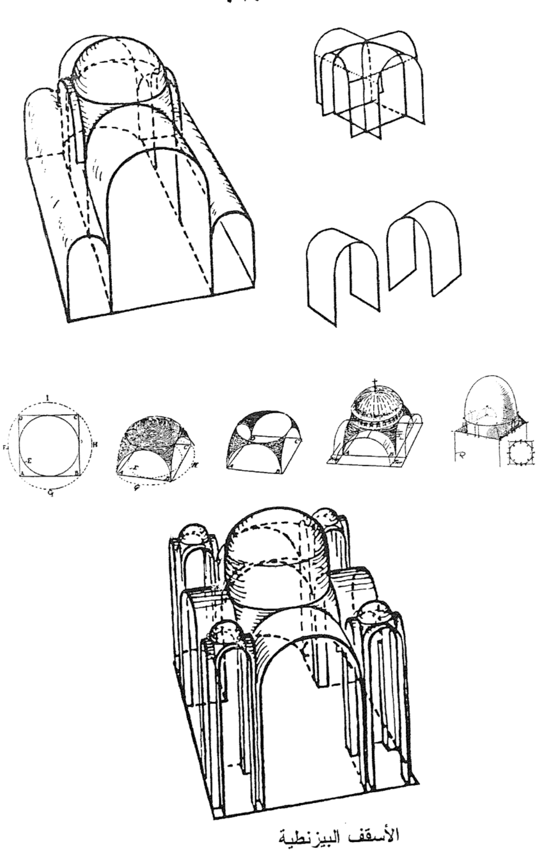


منظر عام لكنيسة الرسل فى سالونيك

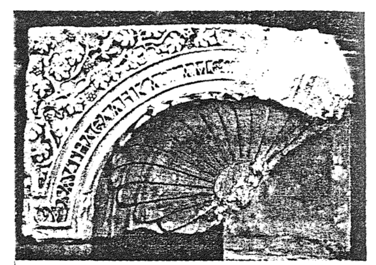


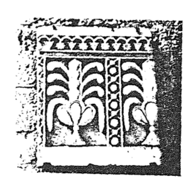


الأسقف البيزنطية

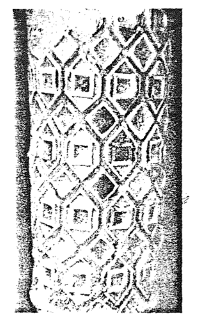


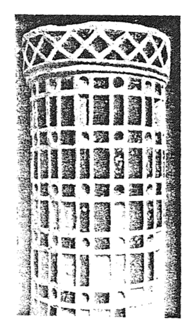
الأسقف البيزنطية

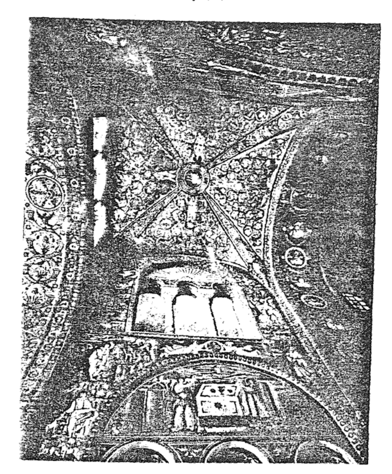




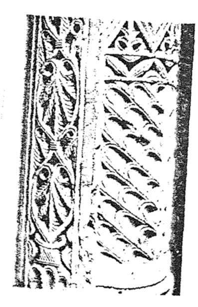
الزخارف المعمارية البيزنطية

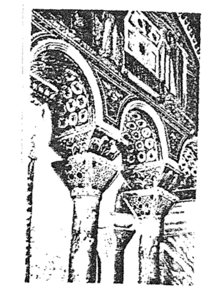


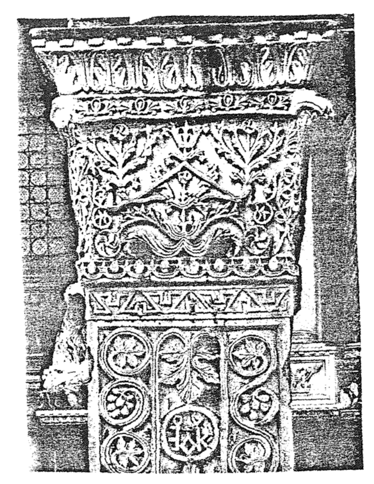




زخارف معمارية بيزنطية

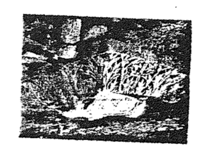






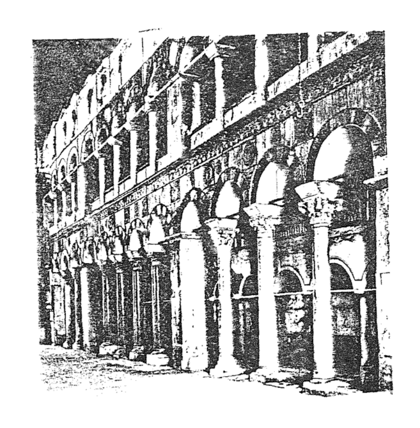


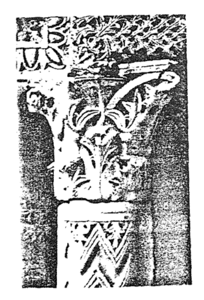






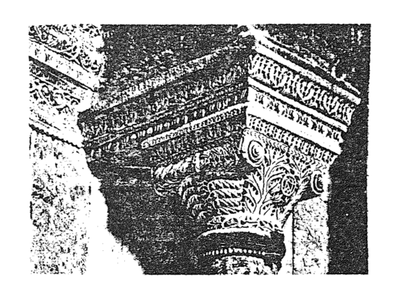
تيجان الأعمدة البيزنطية



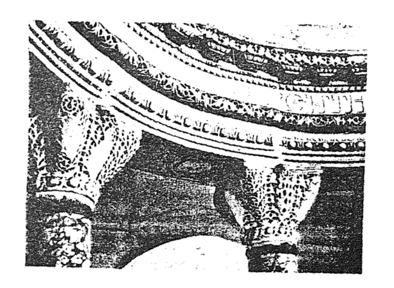


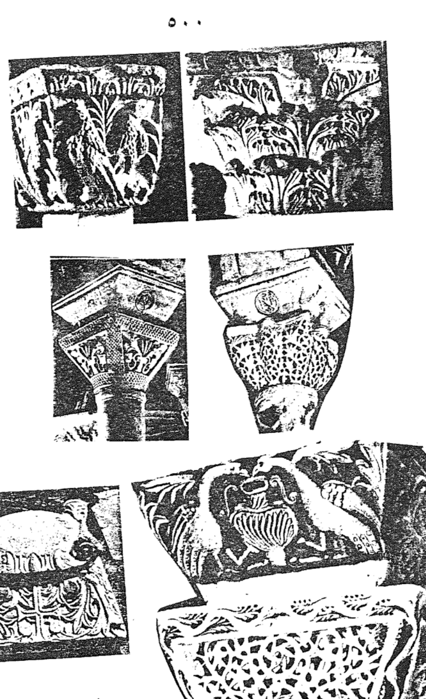
تيجان الأعمدة البيزنطية



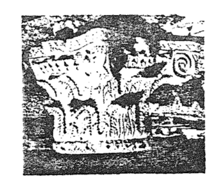


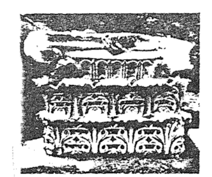
تيجان الأعمدة البيزنطية

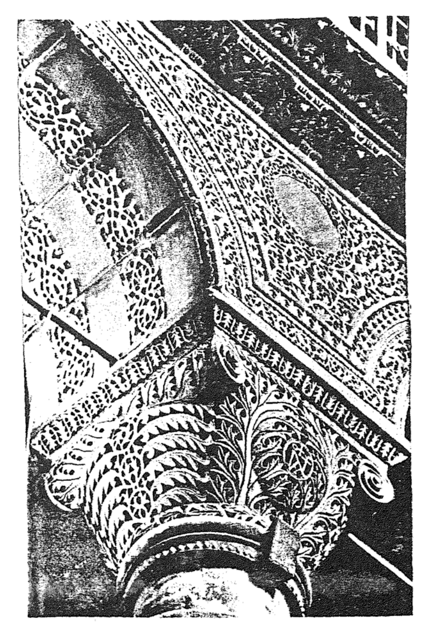




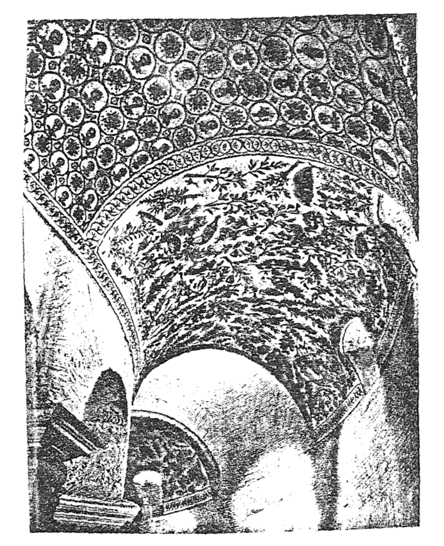
تيجان الأعمدة البيزنطية





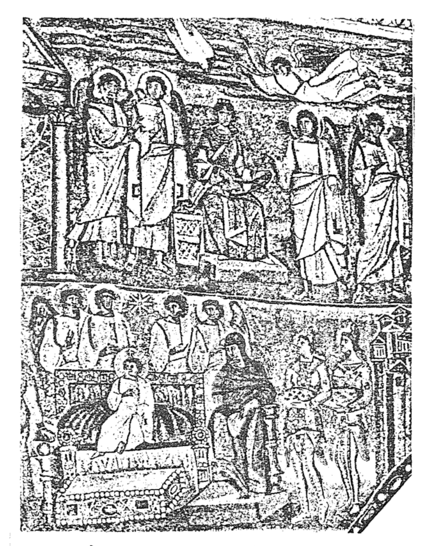


تيجان الأعمدة البيزنطية



كنيسة سان كونستانزا فى روما

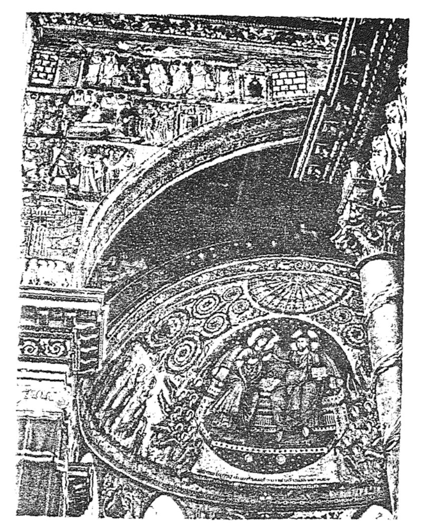




فسيفساء كنيسة سانت ماريا ماجورى فى روما



فسيفساء سان كونستانزا فى روما



فسيفساء كنيسة سانت ماريا ماجورى فى روما



فسيفساء كنيسة سان أبوللونارى فى رافنا



فسيفساء كنيسة سان أبوللونارى فى رافنا



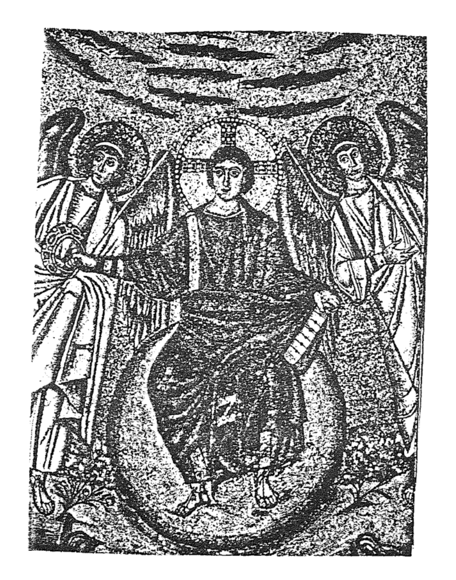
فسيفساء كنيسة كوسماس وداميان فى روما



فسيفساء كنيسة كوسماس وداميان فى روما



فسيفساء كنيسة كوسماس ودانيان في روما



فسيفساء كنيسة سان فيتال فى رافنا

قائمة المراجع

مراجع الفصل الأول
الفنون المصرية القديمة

Aldred, C., New Kingdom Art in ancient Egypt, London, 1951.
Aldred, C., Old Kingdom Art, London, 1949.
Aldred, Cyril: Middle Kingdom Art, London, 1950.
Arnold, D., Der Temple des Königs Mentuhotep von Deir el-Bahari. Bd. I. II. Mainz, 1974.
Arnold, D., Wandrelief und Raumfunktion an ägyptischen Tempeln des Neuen Reiches, Berlin, 1962.
Badawy, Alexander, A History of Egyptian Architecture, Vol.I. From the Earliest Times to the end of the Old Kingdom, Cairo, 1954.
Badawy, Alexander: A History of Egyptian Architecture, Bd. III: The Empire or the New Kingdom, Berkeley, 1968.
Badawy, Alexander: A History of Egyptian Architecture, Bd. II: The First Intermediate Period, the Middle Kingdom and the Second Intermediate Pariod, Berkeley 1966.
Beckerath, J., Tanis und Theben, in: Ägyptologische For – schungen 16, Glückstadt, 1951.
Bill-de-Mot, Eléonore: Die Revolution des Pharao Echnatonm, München, 1965.
Blackman, A.M., Das hunderttorige Theben, Leipzig, 1926.
Capart, J., l'Art egyptien, 4 Bände (Architecture, La Statuaire, Les Arts Graphiques, Les Arts Mineurs). Brüssel, 1922/1947.
Carter, Howard, und Mace, A. C., Tut-ench-Amun, Leipzig, 19?4.
C ımpdor, A., Die altägyptische Malerei, Leipzig, 1957.

Curtius, L., Die Antike Kunst, I. Ägypten, in: Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin – Neubabelsberg, 1923.

Edwards, J. E. S.: The Pyramids of Egypt (Pelican books). 1947.

Engelbach, Reginald: Introduction to Egyptian Archaeology, Kairo, 1946.

Evers, H., Gerhard: Staat aus dem Stein. I . II. München, 1929.

Goneim, Z., Die Verschollene Pyramide, Wiesbaden 1955.

Griffith, F. L., Beni Hasan I., II. Archaeological Survey of Egypt, London, 1893.

Hamann, R., Ägyptische Kunst, Berlin 1944.

Hermann, Alfred, und Schwan, Wolf, Ägyptische Kleinkunst, Berlin 1940.

Hornemann, B., Types of ancient Egyptian Statuary Bd. I-VII. Kopenhagen, 1951-69.

Komorzynski, E., Altägypten. Drei Jahrtausende Kunstschaffen am Nil. Ein blick auf Altägyptens hohe kunst. Phaidrosreihe, Wien, 1952.

Lange, K., König Echnton und die Amarna – Zeit. Die Geschichte eines gottkünders, München, 1951.

Lange, K., Sesostris. Ein König in Mythos, Geschichte und Kunst, München 1954.

Lange, Kurt: Ägyptische Kunst, Zürich/Berlin 1939.

Lauer, Jean-P., Sakkarah. Les Monuments de Zoser, Kairo, 1939.

Lepsius, Richard, Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien, 12 Bände. 1849-1897.

Maspero, G., Geshichte der Kunst in Ägypten, 2. Auflage, Stuttgart, 1925.

Mekhitarian, A., Ägyptische Malerei. Die groBen Jahrhunderte der Malerei. Genf 1954.

Michalowski, K., Ägypten. Kunst und Kultur, Freiburg Basel – Wien, 1969.
Müller, H., – Wolfgang: Ägyptische Kunst, Frankfort (Main), 1970.
Müller, H.W., Die Felsengräber der Fürsten von Elephantine, in: Ägyptologische Forschungen 9. Glückstadt, 1940.
Müller, Hans-Wolfgang, Altägyptische Malerei, Berlin 1959.
Quibell, J.E., The tomb of Hesy. – Excavations at Saqqara (1911.1912). Kairo, 1913.
Reisner, G., History of the Giza Necropolis, vol. I. Cambridge/ Oxford/ London, 1942.
Schäfer, H., Amarna in Religion und Kunst, in: 7. Sendeschrift der Deutschen Orientgesellschaft 1931.
Schäfer, Heinrich, Die Kunst Ägyptens, in: Propyläen – Kunst- geschichte, Band 2. Berlin, 1925.
Steindorff, G., Die Blütezeit des Pharaonenreiches. Bielefeld und Leipzig, 1926.
Steindorff, G., Die Kunst der Ägypte, Leipzig, 1928.
Steindorff, G., und Wolf, W., Die Thebanische Gräberwelt, Glückstadt und Hamburg, 1936.
Stock, H., Studien zur Geschichte und Archäologie der 13. bis 17. Dynastie, in: Ägyptologische Forschungen 12. Glückstadt, 1942.
Stock, H., Die erste Zwischenzeit Ägyptens, in: Analecta Orientalia 31, Rom, 1949.
Winlock, Herbert E.: The rise and fall of the Middle Kingdom in Thebes, New York,1947.
Wolf, W., Die Kunst Ägyptens, Gestalt und Geschichte, Stuttgart 1957.

مراجع الفصل الثانى والثالث

فنون بلاد ما بين النهرين- الفنون الفارسية القديمة

Bottéro, J., Cassin, E. and Vercoutter, J. The Near East: the Early Civilizations, London, 1967.
Contenau, G., Everyday Life in Babylon and Assyria, London, 1954.
Dhorme, E., Les religions de Babylonie et d'Assyrie, Paris, 1949.
Hallo,W.W. and Simpson, The Ancient Near East, New York. W.K. 1971.
Jacobsen, T., The Treasures of Darkness, New Haven, 1976.
Koldewey, R., The Excabations at Babylon, London, 1914.
Kramer, S.N.K, The Sumerians, Chicago, 1963.
Laessoe, J., People of Ancient Assyria, London, 1963.
Lloyd, S., Foundations in the Dust, Oxford, 1947.
Moortgate, A., The Art of Ancient Mesopotamia, London, 1969.
Oates, J., Babylon, London, 1979.
Oates, D., and J., The Rise of civilization, Oxford, 1976.
Oates, D., Studies in the Ancient History of Northern Iraq, Oxford, 1968.
Olmstead, A.T., History of the Persian Empire, Chicago, 1948.
Oppenheim, A. L., Ancient Mesopotamia, Chicago, 1964.
Pallis, S. A., The Antiquity of Iraq, Copenhagen (excellent source for history of Babylon, post –539 BC), 1956.
Postgate, N., The First Empires, Oxford, 1977.
Strommenger, E. And Hirmer, M., The Art of Mesopotamia, London, 1964.

مراجع الفصل الرابع

الفنون اليونانية

Ashmole, B., Yalouris, N. and Frantz, A., Olympia, the Sculpture of the Temple of Zeus, London, 1967
Beazley, J. D., Attic Black-figure Vase-painters, Oxford, 1956.
Berger, E., Die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon (Studien der Skulpturhalle, Basel I), Basle, 1976.
Bieber, M., The Sculpture of the Hellenistic Age, New York, 1961.
Boardman, J., Dörig, J., Fuchs, W. and Hirmer, M., The Art and Architecture of Ancient Greece, London, 1966 (Die griechische Kunst. Munich, 1966).
Boardman, J., Athenian Black Figure Vases, London, 1970.
Boardman, J., Athenian Red Figure Vases, London, 1975.
Boardman, J., Greek Sculpture: The Archaic Period, London, 1978.
Brommer, F. Der Parthenonfries. Katalog und Untersuchungen, Mainz am Rhein, 1977.
Knell, H., Architecture der Griechen, Darmstadt, 1988.
Kraay, C. and Hirmer, M., Greek coins, London, 1966.
Lawrence, A. W. Greek Architecture, London, 1957.
Lullies, R. and Hirmer, M.. Greek Sculpture, London, 1965.
Richter, G., The Portraits of the Greeks, London, 1965.

Richter, G., The Sculpture and Sculptors of the Greeks, New Haven, 1960.
Richter, G., Three Critical Periods in Greek Sculpture, Oxford, 1951.
Ridgway, B. S., The Archaic Style in Greek Sculpture, Princeton, 1977.
Schmidt, E. M. the Great Altar of Pergamon, London, 1965.

مراجع الفصل الخامس

الفنون الرومانية

Andreae, B., The Art of Rome, New York: Harry N. Abrams, Inc.,1977.

Bianchi-Bandinelli, R., Rome: The Center of Power, New York, george Braziller Inc., 1970

Bianchi-Bandinelli, R., Rome: The Late Emire, London; Thames and Hudson, 1971.

Boëthius, A., Ward-Perkins, B., Etruscan and Roman Architecture, Baltimore, MD: Penguin, 1970.

Brendel, J., Prolegomena to the Study of Roman Art, New Haven, CT: Yale University Press, 1979.

Brilliant, R., Roman Art from the Republic to Constantine, London; Phaidon, 1974.

Brilliant, R., The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum. Rome: Memoirs of the American Academy in rome XXIX, 1967.

Dorigo, W., Late Roman Painting, New York: Praeger, 1971.

Hanfmann, G., Roman Art, Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1964.

Hannestad, N., Roman Art and Imperial Policy, Aarhus: Jutland Archeaological society, distrib. Aarhus University Press, 1986.

Henig, M., Handbook of Roman Art, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.

Kähler, H., The Art of Rome and her Empire. New York,1965.

Kent, J.P.C., Roman Coins., New York: Harry N. Abrams, Inc., 1978.
Kleiner, Diana E.E., Roman Sculpture, New Haven: Yale University press, 1992.
Ling, R., Roman Painting, Cambridge, 1991.
MacDonald, William L., The Architecture of the Roman Empire I: Introductory Study. New Haven, CT: Yale University Press, 1982 (2nd ed.)
Mau, A., Pompeii: Its Life and Art. New York, Macmillan, 1899.
Mckay, A.G., House, Villas, and Palaces in the Roman world, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.
Pollitt, J.J., Art in the Hellenistic Age, New York: Cambridge University Press, 1986.
Pollitt, J.J., The Art of Rome c. 753 BC-A.D 337 Sources and Documents. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
Richter, Gisela M.A., Roman Portraits, New York, Metropolitan Museum of Art, 1948.
Sear, R., Roman Architecture, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.
Simon, E., Ara Pacis Augustae, Greenwich, CT: New York Graphic society, 1967.
Stambaugh, J.E., The Ancient Roman City, Baltimore, MD: Johns Hopkins Press, 1988.
Strong, D., Roman Art, New York: Penguin, 1980.
Strong, D., Roman Imperial Sculpture: An introduction to the commemorative and decorative Sculpture of the Roman Empire down to the Death of Constantine. London, Tiranti, 1961.
Toynbee, J.M.C., The Art of the Romans, London: Praeger, 1965.

Vermeule, Cornelius C., Greek Sculpture and Roman Taste: The Purpose and Setting of Graeco – Roman Art in Italy and the Greek Imperial East. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1977.

Vermeule, Cornelius C., Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.

Vogel, L., The Column of Antoninus Pius. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973.

Walker, S., Roman Art, London, British Museum, 1991.

Ward – Perkins, John B., Roman Architecture, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1977.

Ward-Perkins, John B. and Amanda Claridge, Pompeii AD 79, London, 1976.

Wheeler, R.E.M., Roman Art and Architecture, New York: Thames and Hudson, 1964.

Wood, S., Roman Portrait Sculpture AD 217-260. Leiden: E.J. Brill, 1986.

Woodford, S., The Art of Greece and Rome. New York and London: Cambridge University Press, 1982.

Yegül, Fikret K., Baths and Bathing in Classical Antiquity, Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

مراجع الفصل السادس

الفنون القبطية

Abbott, N., The Monasteries of the Fayoum. University of Chicago, Chicago, 1937.

Badawy, A., Coptic Art and Archaeology, Cambridge, Mass., 1978.

Badawy, A., History of Eastern Christianity, Cambridge, 1980.

Brooklyn Institute of Arts and Science Museum. Late Egyptian and Coptic Art. Brooklyn, New York, rep. 1974.

Brown, P., The cult of the Saints, Its Rise and Function in Latin Christianity. University of Chicago Press, 1981.

Brown, P., The Making of Late Antiquity. Harvard University Press, Cambridge, Mass, and London, England, 1978.

Butler, A., J., The Ancient Coptic Churches of Egypt. 2 vols. Clarendon Press, Oxford, 1970.

Dodds, E.R., Pagan and Christian in an Age of Anxiety. W.W. Norton & Co., New York, London, 1970.

Evelyn-White, H., G., The History of the Monasteries of the Wadi Natrun. The Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition. Cambridge University Press, 1933.

Gerspach, M., Coptic Textile Designs, Dover Pub. Inc., New York, 1975.

Hanna, Shenouda, The Coptic Church, Symbolism and Iconography. C. Tsoumas, Cairo, 1962.

Hardy, Edward R., Christian Egypt, Oxford University Press, Oxford, 1952.

Jonas, H., The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. Beacon Press, Boston, 1963.
Leeder, S.H. Modern Sons of Pharaohs, A Study of the Manners and Customs of the Copts of Egypt, Hodder & Stoughton, London, 1918.
Meinardus, O., Monks and Monasteries of the Eastern Desert. The American University in Cairo Press, 1961.

مراجع الفصل السابع

الفنون البيزنطية

Baynes, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.

Beckwith, J., Early Christian and byzanine Art (The Pelican History of Art), Harmondsworth, 1970.

Beckwith, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.

Brehier, L., L'art byzantin, Paris, 1924.

Butler, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.

Dalton, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.

Deichmann, F., Studien zur Architectur Konstantinopels (Deutsches beiräge zur Altertumswissenschaft). Baden-Baden, 1956.

Ebersolt, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.

Glück, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.

Hamilton, J. A., Byzanine Architecture and Decoration, London, 1933.

Jones, A.H.M., The Greek City from Alexander to Justinian, Oxford, 1937.

Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.

Macdonald, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.

Mango, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.

Millet, G., L'art byzantin, in A. Michel, Histoire de L'art, 1, 127-301. Paris, 1905.

Piganiol, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
Rice, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
Rice, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
Runciman, S., Byzantine Civilization, New York,1962.
Schneider, A. M., Byzanta – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler Forschungen, VIII). Berlin, 1936.
Setton, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.
Ure,P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
Van Millingen, A., and others, Byzantine Churches in Constantiople, Their History and Architecture. London, 1912.
Volbach, W.F., Art byzantin, Paris, 1933.
Volbach, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
Wulff, O., Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuck der Kunstwissenschaft), Berlin, 1914-24.

رقم الإيداع بدار الكتب
١٧٨١٢ / ٢٠٠٠

مكتب فــاروس للكمبيوتر والخدمات العلمية المتقدمة
٢٨ ش مصطفى إسماعيل – الأزاريطة– الإسكندرية
ت: ٤٨٥٣٢٨٠



أ.د. عزت زكى حامد قادوس

- أستاذ الآثار اليونانية والرومانية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية.
- رئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية كلية الآداب جامعة الإسكندرية.
- حاصل على درجة الدكتوراة فى الفلسفة فى الآثار اليونانية والرومانية من جامعة ترير TRIER بألمانيا.
- شارك فى العديد من المؤتمرات والندوات المحلية والدولية.
- ألف أكثر من ٢٨ بحثا فى مجال الآثار والفنون اليونانية والرومانية والقبطية.
- أستاذ بجامعة الملك سعود قسم الآثار والمتاحف فى الفترة من ١٩٩١ - ١٩٩٧.
- شارك فى العديد من الحفائر والتنقيبات فى مصر والخارج.
- عضو مجلس إدارة جمعية الآثار بالإسكندرية.
- عضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية.
- عضو مجلس إدارة اتحاد الآثاريين العرب.
- عضو مجلس إدارة المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية.
- عضو مجلس إدارة الجمعية الدولية للسياحة والآثار.
- عضو مجلس إدارة الجمعية العربية لتنمية الوعى البيئى والسياحى.
- عضو جمعية الإدارة العليا.
- عضو مجلس إدارة مركز الدراسات البردية والنقوش بجامعة عين شمس.
- عضو اتحاد المؤرخين العرب.
- قام بتحكيم العديد من الأبحاث فى الجامعات المصرية والعربية.
- ألف العديد من الكتب فى مجال الآثار منها:

- كتالوج العملات القديمة فى مؤسسة النقد السعودى بالرياض ١٩٩٦.
- كتالوج متحف كلية الآداب - قسم الآثار والمتاحف - جامعة الملك سعود الخاص بالعملات القديمة، مجموعة سمو الأمير سلطان بن عبد العزيز آل سعود.
- آثار الإسكندرية القديمة، الإسكندرية ١٩٩٨.
- آثار العالم العربى فى العصرين اليونانى والرومانى - الإسكندرية ١٩٩٩.
- العملات اليونانية والهللينستية، الإسكندرية ١٩٩٩.
- مجلد «المسكوكات القديمة فى قرية «الفاو» جامعة الملك سعود، الرياض ١٩٩٩.
- الآثار والفنون القبطية، الإسكندرية ٢٠٠٠.
- آثار مصر فى العصرين اليونانى والرومانى، الإسكندرية ٢٠٠٠ (حصل هذا الكتاب على جائزة مؤسسة الأهرام لأفضل مؤلف علمى متميز لعام ٢٠٠٠).

